

CHRISTOPHER BUTLER

MODERNİZM

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 133

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 133

D

Christopher Butler

Oxford Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı profesörü olan Butler, aynı zamanda postmodernizm üzerine yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır.

Butler, Christopher
Modernizm
ISBN 978-975-298-498-1 / Türkçesi: Nursu Örge
Ekim 2013, Ankara, 145 sayfa

Kültür Kitaplığı: 133; Sanat: 19

Modernizm

Christopher Butler

DOST

ISBN 978-975-298-498-1

Modernism
Christopher Butler

Türkçesi, Nursu Örge

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

I. Bölüm – Modernist Eser 7

II. Bölüm – Modernist Akımlar ve Kültürel Gelenek 25

III. Bölüm – Modernist Sanatçı 71

IV. Bölüm – Modernizm ve Siyaset 111

Ek Bilgi 141

I. Bölüm

MODERNİST ESER

Günümüzde şairlerimizden *zor* olmaları bekleniyor. Uygarlığımız farklılıklarla ve karmaşayla dolu ve bunları arı bir sezgi gücüyle işlediğiniz zaman da ortaya, yine, farklı ve karmaşık işler çıkıyor. Şair, dili amacı doğrultusunda zorlarken ve gerekirse yapısını bozarken, giderek daha kapsayıcı, daha imalı ve daha dolaylı olmak zorunda.

T. S. Eliot, "Metafizik Şairler" (1921)

Kıyametin baca başlıkları
Komiserin kadife şapkasına cırıldadı
Eşekler ve diğer yelpazeler
Kediye fetvalar kustu

T. S. Eliot'a ait bir dörtlüğün
J. C. Squire tarafından parodileştirilmesi

Bu kitabın konusu, 1909 ve 1939 arasında ortaya konmuş yenilikçi sanat eserlerine özgü fikirler ve yöntemlerdir. Her şeyden önce, "modernite" üzerine olmadığını

belirtmek isterim ki modernite denince akla, yine bu dönemde dini inançların zayıflamasıyla oluşan gerilimler ve sıkıntılar, kapitalizmle gelen metalaştırma ve piyasaların genişlemesi, kitle kültürünün etkisinin artması, bürokrasinin işgal ettiği özel hayat ve cinsiyetlerarası ilişkiler üzerine değişen düşünceler gelir. Elbette, tüm bu gelişmelerin ileride de göreceğimiz gibi sanata önemli etkileri oldu, ancak burada benim esas izleğimi, belli sanat eserlerini nasıl anlamlandırdığımız belirleyecek.

Kimi sanat eserlerini, Eliot'un da üzerine düşündüğü zorlukları göz önüne alarak incelediğimiz takdirde, modernizmin doğasına dair sağlam bir önfikir edinebiliriz. Ben de bu doğrultuda, bir romanı, bir resmi, bir müzik eserini ele alarak, ortaya kondukları dönem içinde, sanatın doğasına dair ne gibi şeyler söyleyebileceklerini irdeleyeceğim, ki bu dalların hepsi de modernitenin en önemli yönünü, kent yaşamını merkeze koyar. Bu eserler aracılığıyla, yenilikçi yöntemlerin ve modernist fikirlerin nasıl etkileşime geçtiklerini göstermeye çalışacağım. Bunu yaparken, yorumlama sıkıntısının önüne geçebilmek adına belli bir duruş sergilememiz gerekiyor. Çünkü hepsi de 19. yüzyılın gerçekçilik ilkelerinden ilginç bir biçimde sapma gösteriyor ve biz hâlâ dünyayı anlamlandırırken bu tarz bir gerçekçiliğe gereksinim duyarız. Gelgelelim, *Middlemarch* ve *Anna Karenina* gibi romanlar (her ne kadar kadınların statüsünü değiştirmek adına ortaya konan taleplerden doğan gerilimleri işlese de), bize, nispeten dengeli bir aklın çerçevesinden, öyle ya da böyle, daha bildik, yalın ve ahlaki açıdan katı bir yazar tarafından hemencecik anlaşılması beklenerek kurgulanmış, geçmişten kopup gelen bir dünya

sunarlar. Oysa modernist sanat bundan çok daha dolaylıdır; sanatsal teamüller çerçevesinde yeniden düzenlenen böylesine bir dünya bize oldukça yabancı gelebilir.

Ulysses

James Joyce'un *Ulysses* romanının açılış sözleri gerçekçi bir dünyadan geliyormuş izlenimi taşır; oysa görüntüler aldatıcıdır. Özünde tarihsel gerçekliklere bağlı kalsa da, roman ilerledikçe bu algı daha da değişir; biçemsel sapmalar gittikçe belirginleşir.

> Tombul Buck Mulligan, içinde bir ayna ve tıraş bıçağının çapraz bir biçimde durduğu sabun tası elde, ağır ağır merdivenlerin başına yaklaştı. Önü açık sarı sabahlığı da, ılık sabah rüzgârıyla peşi sıra salınıyordu. Elindeki tası havaya kaldırarak tek düze bir sesle şöyle dedi:
> – Introibo ad altare Dei.
> Durdu ve başını karanlık merdiven boşluğuna uzatıp, kaba bir edayla bağırdı:
> – Kinch, yukarı gel. Yukarı gel, seni korkak Cizvit kılıklı.

Burada, Joyce'un öncelikli olarak kullandığı modernist yöntem, göndermedir ve bu da bize altta yatan kavramsal ya da biçemsel bir yapının varlığını sezdirir. Hugh Kenner'in mükemmel sayılabilecek rehberinde de ortaya koyduğu gibi, Homeros'un *Odysseia* adlı eseriyle koşutluk gösteren bir hikâyeye sahip bu romanda yer alan ilk dokuz söz, Homeros'un kullandığı altı ayaklı dize üslubunun rit-

mini birebir taşır ve Mulligan'ın elindeki tas da, göndermelerin paralel dünyasında, içinde "haç şeklini" almış tıraş malzemeleriyle bir ayin kadehini temsil eder. Sarı sabahlığı ise, altın sarısı ve beyaz renklere sahip bir rahip cübbesini –roman sarı dışında bir rengin kullanılmadığı bir döneme aittir– çağrıştırır. Dahası, "önü açık" (cinsel perhiz ritüelini uygulayan bir rahipte sarılı olması gereken kuşak burada yoktur) olması, çıplak kalan edep yerlerini ılık sabah rüzgârının dokunuşlarına maruz bırakır ve Mulligan bunun da apaçık farkındadır. Ve yine, "kaba bir eda" da kasıtlıdır; öte yandan burada Kara Ayin'de hazır bulunan çıplak rahibe de bir gönderme yapılmaktadır. Söylediği söz ise, sürgün edilen bir mezmur yazmanına atfedilmiş İbranice bir deyişin, Aziz Hieronymus'un Latince versiyonundandır ve ayrıca Katolik Ayini sırasında zikredilen bir deyiştir: "Tanrı'nın sunağına çıkacağım." Dolayısıyla da bu, alıntının alıntısının alıntısıdır ve orijinalinde zulme karşı yapılmış İbranice bir yakarıştır.

Elbette, sıradan okur bunları fark edemeyecektir –belki de etmesi gerekmez– ancak kitabı bir bütün olarak ele aldığımızda, belli yapısal koşutlukları ortaya koymak amacıyla bu tarz pek çok göndermeye yer verildiği görülür. Kenner'in bu bağlamda ortaya koyduğu bir diğer nokta da şu:

> Bir diğer açıdan, Bloom'un (kitabın Yahudi kahramanı: modern Ulysses) kitabının girişinde yer alan, İbraniceden dönüştürülmüş ifadesinin ne kadar da yerinde bir kullanım olduğunu şu yönden bakarsak daha iyi anlarız: Eskiden, Romalı rahip nasıl mezmur yazarının rolünü

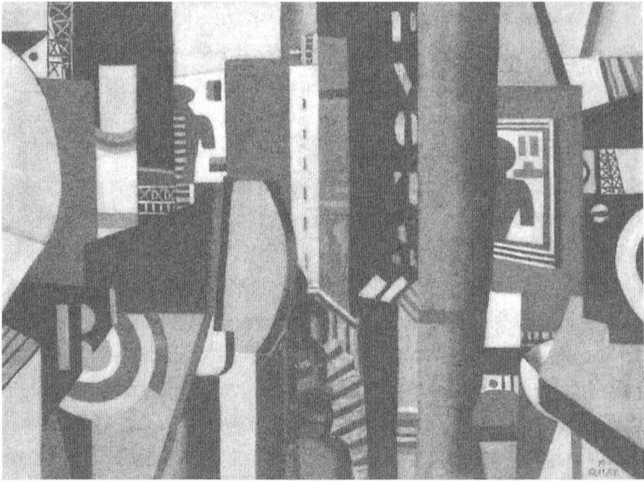
devralmışsa, burada da, o dönem İrlandası'nın siyasi bilinci, İngiltere'yi kendi Babil'i ya da Mısır'ı olarak görmüş ve esaret altında yaşayan Seçilmiş Halk'ın rolünü devralmıştı.

Ulysses her anlamda modernisttir; her şeyden önce, tıpkı *Çorak Ülke* ya da *Kantolar* gibi göndermelerle dolu, ansiklopedik bir kopuklukla ilerleyen ve aynı zamanda kentsel yaşamın değişimleri karşısında derin kaygılar taşıyan bir eser olduğu için. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, Joyce, bu sayede romanını mitik olduğu kadar tarihi bir zemine de oturtabilmiş ve iki kültürü yergisel bir çerçevede karşılaştırabilme olanağı edinmiştir: İrlandalıların esaret altında yaşayan "Seçilmiş Halk" olarak görülmesi.

Bu yöntemlerin pek çoğu modernist sanatın geniş bir kısmını kavrayabilmemiz açısından merkezi bir önem taşır ve ben "modernist obje"yi (resim, metin ya da müzikal bir eser olabilir) şu iki uzanım üzerinden tanılayabileceğimizi düşünüyorum: kışkırtıcı nitelikte yeni bir fikre ve özgün bir yönteme sahip olup olmadığına bakarak. Joyce'ta bu özellikleri (Eliot, Pound ve elbette onlardan önce Milton ve Pope'ta), metnin içinde gönderme yöntemini olanaklı kılan, kültürel karşılaştırma ve eşzamanlılık uygulamasında görebiliyoruz.

La Ville

Fernand Léger'nin *La Ville* [Kent] (1919) (İllüstrasyon 1) adlı devasa eserinde, Pablo Picasso ve Georges Braque'ın



1. Fernand Léger, *La Ville* (1919). Kente dair algımız ve bir kolajla kübizm.

(Braque, İllüstrasyon 2'de örneklendirildi) kübist resimlerinin etkisiyle karşılaşırız. Kasım 1908'de sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles Léger'yi şöyle tanımlamış: "Oldukça yürekli bir genç adam... Formu küçümseyerek, hemen hemen her şeyi, mekânları, figürleri ve evleri, geometrik bir ilintiler yumağına (*des schémas géometriques*) çeviriyor ve kübik formlara indirgiyor." Bu "indirgeme" aynı zamanda Henri Matisse, Juan Gris, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Joan Miró ve diğer pek çok soyut sanatçının modernist resimlerinde görülen eğilimlerin doğal bir uzantısıdır da.

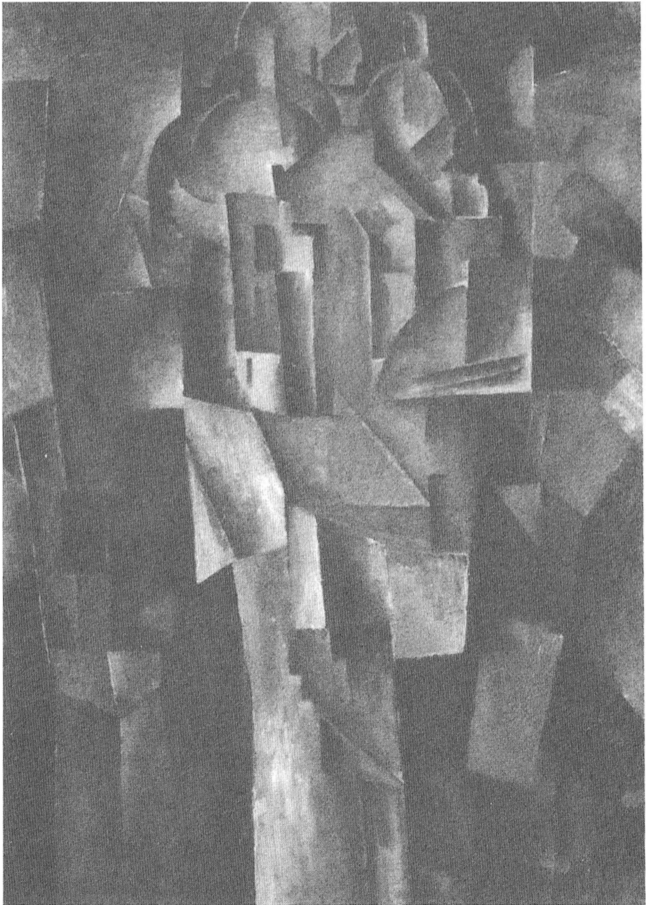
Léger gibi ressamların bu etkide kalmalarının bir nedeni de, geometrik şablonları ve desenleri eserlerinin temel özel-

liği haline getirmeleriydi. Çünkü kübistler, Rönesans'tan bu yana sanatta başat olan üç boyutlu perspektife dayalı gerçeklik anlayışını 1906'dan 1912'ye dek altüst etmişlerdi. Kübist resimlerde nesneler, aynı düzlem üzerinde birden çok açı kullanılmak kaydıyla çelişkili bir temsil oluşturuyor ve bu da beraberinde şunları getiriyordu:

> Bir resmin, yapısal bir düzen ya da doğrusal hatlar çerçevesinde inşası, nesnelerin çevreleriyle iç içe geçmesi, bir nesnenin farklı açılardan elde edilen görünümlerinin tek bir imge üzerinde bileşimi, soyut ve betimsel öğelerin aynı görüntüde buluşması.

Bu sanatsal yeniliğin modernist çağın doruğu olduğu konusunda çoğunluk hemfikirdi ve o zamandan bu yana resim sanatının büyük bölümü bu yeniliğin ya etkisi altında ya da kendini ancak onunla olan ilişkisi bağlamında tanımlayabiliyor.

Bu yenilik ayrıca gerçekçilik yanılsamasından radikal bir kopuşu da beraberinde getiriyordu ve bunu Léger'nin resminde de görmek mümkün. Kirk Varnedoe bu resmi "Makine çağı kentinde ütopik bir reklam panosu" olarak tanımlamıştı. Resmin ortasında yer alan merdivenlere bakarsak, geriye doğru giden bir perspektifin, sol ve sağ tarafına uzanan düzlemler arasında yarattığı çelişkiyi ve tutarsızlığı görmek mümkün. Resimde payandalar, direkler, duvar afişi izlenimi veren ve bir de gemi bacasını andıran bir nesne var; gelgelelim, bunların biraradalığı ortaya uyumsuz bir manzara koyuyor; daha çok, bölük pörçük betimlenmiş şekillerin üst üste bindirilmesiyle



2. Georges Braque, *Le Sacré Cœur* (1910). Geometrik mimari alanında yapı ve resim sanki bir çekişme içinde.

oluşan bir şablon görünümünde. Yakın ya da uzak görünmesi "gereken"ler ve birbirlerine kıyasla farklı ölçeklendirilmesi "gereken"ler perspektife oturmuyor (örneğin, boru şeklindeki insan figürleri). Nesnelerin düzenlenişi, geleneksel betimleme anlayışıyla örtüşmese de, sanatçı, bunları resmin düzlemine bir eşzamanlılık içinde yerleştirmiş. Sanırım Léger'nin hedefi, kentin parçalarını andıran, geometrik açıdan karakteristik birkaç öğeyi biraraya getirerek ortaya soyut bir tasarım koymaktı. (Yine bu dönemde, mantıklı bağlantılar yerine tutarsız yerleştirmelerin göze çarptığı bir diğer benzer sanat anlayışına Guillaume Apollinaire ve T. S. Eliot gibi şairlerde rastlarız.) Pek çok kübist sanatçı, şarap kadehleri, nota kâğıtları, gazeteler ve günlük hayattan benzer nesneleri resimlerinde kullandı; bu doğrultuda *La Ville*'in, kente yerleştirilen büyük ölçekli kamu afişlerinin etkisini yansıttığını pekâlâ düşünebiliriz (bu bağlamda, pop-art betimlemeleriyle James Rosenquist, Léger'nin halefi sayılabilir).

İşte, bir kez daha, kültürün iki yönü, "gelişmiş" biçem ve "basit" popüler içerik karşı karşıya geliyor ve bu tarz bir etkileşim de modernizmin en önemli özelliklerinden biri. Léger'nin, yeni düzen ilkeleri eşliğinde, resim adına farklı bir dil ya da söz dizimi kullanması, eserlerinin modernist olduğunun en önemli göstergesidir. Eserlerinde yer alan öğelerin biraradalığı, gerçekçi gelenekten gelenlerin aksine, hiçbir kalıba sığmaz. Resimlerde yer alan benzer parçalar, her ne kadar bizlerin keşfine sunulmuşsa da, unutmamak gerekir ki bu keşfin başarısı, soyutun modernist durumlarını ve bir tasarım içinde doğal durduklarını kabul etmemize ve anlamayı öğrenmemize bağlıdır.

Elbette, tüm modernist eserlerin deneysel olduğunu söyleyemeyiz. Sunacağım bu müzikal örnek, anlaşılması görece kolay bir örnek. Öyle ki, serpiştirilmiş birkaç "yanlış nota" dışında, popüler formları temel alan, güncel dans ritimleriyle dolu bir eser. Berthold Brecht'in yazdığı, Kurt Weill'ın bestelediği, özgün olmakla birlikte yine popüler ezgileriyle John Gay'in izinde giden *Üç Kuruşluk Opera*, bir Verdi ya da Wagner'den çok, kabare türüne yakın durur. Brecht'in Victoria döneminin sonlarında yaşayan, Soho'dan çıkıp gelmiş izlenimi veren üçkâğıtçıları, dilencileri ve bankerleri, Gay'in yazdığı özgün *Dilencinin Operası*'nda gördüğümüz dolandırıcılarla karşıt koşutluklar taşır. Gay'de, Peachum çalıntı mallar alan biriyken, Brecht'te, profesyonel dilencileri organize eden bir mafyadır. Müzikal tarzı, öncülünün bir parodisini andırır ve işte bu da bir gönderme özelliğidir. Örneğin, açılış bölümünde Händelvari anlara ve bir füg girişimine bile rastlarız. Oysa, tarzda görülen bu tutarsızlığın önemli bir işlevi vardır: Buradaki amaç, ilk operadakinin aksine, karakterlere karşı güçlü bir sempati duymamızı zorlaştırmaktır. Yani:

> Karakterler şarkı söylerken, gerçek kişiliklerini ve duygularını göstermek yerine –en azından geleneksel anlamda–, bir çeşit "tavır takınırlar" ki işin aslı, kişilikten ve duygudan yoksundurlar. Söz ve müzik arasındaki ilişkide bir eşgüdüm bulunmaz ve belirsizlik ağır basar; sözler bir şey, müzik başka bir şey söyler.

Bir yandan da sahnede yer alan bir anlatıcı, olayları kopuk ve "epik" bir tarzda aktarır. (1928'deki libretto için Brecht, bu iç içe geçen anlatı metninin bir ekran üzerine yansıtılmasının, "epik tiyatro"ya yenilik getireceği konusunda yapımcıları yüreklendirmişti.) İleride de göreceğimiz üzere, mesafe koyma, "yabancılaştırma" gibi yöntemlerin bu ilk kullanımları, Brechtvari politik dramanın gelişiminde daha sonraları oldukça önemli bir rol oynayacaktı. Burada modernizm adına ayırt edici olan özellik ise, geleneksel gerçekçilikle bir bütün sayılan, "burjuva" kokan o uyumlu ve katılımcı zihniyete gösterilen düşmanlıktı. (Puccini'nin *verismo*'sunda ya da, Viyana valsine yarı alaycı bir yaklaşım sergilese de, *Der Rosenkavlier*'de olduğu gibi.) Brecht'in yaratısından çıkan, özgürleştiren, eleştirel ve yabancılaştıran etkilerin amacı, izleyicilerin eseri "tüketmelerini" engelleyerek geriye çekilmelerini sağlamak, böylece karakterlerden beslenmelerini ve onlarla özdeşleşmelerinin önüne geçerek karakterlerin hikâyedeki politik duruşlarını yansıtabilmekti. Özgün versiyonun finalinde yer alan idam sahnesinde Macheath, rolünün dışına çıkarak sahnenin ötesine, "yazar"a seslenir ve oyunun onun asılmasıyla bitmesi gerekmediğini söyler.

Pek çok modernist sanat eseriyle ortak özelliği ise, parodi yöntemini kullanarak geçmişle aramıza bir mesafe koyabilmesidir. Macheath'le ilişkilendirilen "moritat" motifi, Wagnervari bir müzikal "leitmotiv" kullanımının, karakter üzerinden giden basit bir parodisidir. Bir kadın tacirinin dokunaklı baladıyla, Macheath ve Polly'nin karikatürize aşk düetleri grotesktir. *Üç Kuruşluk Opera* dışavu-

rumcu bireyselliğe isyan eder ve anti-romantiktir. Weill, "artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak" türünde tipik bir sol retorikten yola çıkarak, kendisiyle 1929'da yapılan bir röportajda şöyle der: "Wagner'e karşı en tutarlı tepkiyi ancak bu tarz bir müzikle gösterebilirdik ve bana göre bu, müzikal drama kavramını yok etmek adına bir bildiridir." Ve Felix Salten de, 1929'da Viyana performansı sonrası yaptığı değerlendirmede, müzikle ilgili şunları söyler: "Şiirsel ritmiyle insanı çarpan, kasıtlı ve muzaffer bir bayağılık taşıyor. Popüler ezgilere yapılan göndermelerin yanında, enstrümanlardan yükselen nüktedan caz tınılarına ve en az metinde olduğu kadar müziğe de yayılan bir coşkuya, çeşitliliğe ve saldırganlığa sahip."

Üslup çeşitliliği

Bu tarz eserler pek çok eğilim barındırır ancak bunlarla "modernizm"in tanımını yapmak ya da kesin sınırlarını belirlemek pek doğru bir iş olmaz. Yeni sanat eserlerine uygulanan çözümlemeci anlayışın ve karşıt tanımlamaların ekseninde ilerleyen, çoğulculuk ve karmaşayla sarmalanmış bir dönemde, hemen her şey belirleyici bir öğe olabilir. Örneğin, Ezra Pound ile birlikte şiirin "İmge Okulu" olarak adlandırılan bir yönelimin gelişimine katkı sağlayan F. S. Flint, Erik Satie'nin popüler ezgilerden türettiği besteleriyle, Picasso'nun kübist kostümleri ve Jean Cocteau'nun tam anlamıyla absürd librettosundan oluşan *Parade* (1917) adlı eseri gördükten sonra şunları söyler:

> Nasıl tarif etmeli? Kübo-fütürist? Serbest şiirin vücut bulmuş hali? Plastik caz? Dekoratif grotesk? Tanımlamak mümkün değil. Programdan da pek bir şey anlaşılmıyor doğrusu; dönemin 18. yüzyıl olduğunu anlıyoruz ama konu, izleyiciyi cezbetmeye çalışan dansçıların ümitsiz çabalarının arasında bir yerlerde kaybolmuş. Gel gör ki, ilk kez izleyici karşısına çıkan bu yeni balenin programı, Mösyö Massine'in bir başka şakası gibi görünüyor; özellikle de "Amerikalı Yönetici"yi bir gökdelen kılığında, "Yönetici"yi bir başka mimari muziplik içinde ve "Sirk Yöneticileri"nin hep birlikte, olup olabilecek en gülünç pantomim atla çarpışmalarını görünce, bundan hiç şüpheniz kalmıyor. Mösyö Massine'i Çinli Jonglör, Madam Karsavina'yı da gülünç Amerikalı çocuk olarak, fakat 18. yüzyıl değil de 20. yüzyıla ait bir denizci kıyafeti içinde ve saçına iliştirilmiş devasa boyutlarda beyaz bir kurdeleyle de olsa tanımak mümkün. Üzerlerine yapışan mavi kostümler içindeki iki akrobata gelince, onlar da Matmazel Nemtchinova ve Mösyö Zverev'in ta kendileri.

1900 ve 1916 arasında yeşeren teknik gelişmelerin de katkısıyla güncel sanat adına bu dönemde (Kasım 1919) ortaya pek çok yeni tarz ve yöntem çıkmış ve Flint'i olduğu kadar başka kişileri de etkilemişti. Resimde Gaugin ve van Gogh'un izinden giden fovistler, örneğin mavi ağaçlar yaparak doğal rengi terk etmiş, kübistler ise tek açılı perspektif anlayışını rafa kaldırmış ve Kandinsky de, gerçek dünyaya ait değilmiş gibi görünen nesnelerle bezeli, soyut bir resim anlayışına yönelmişti. Bu arada Joyce, *Ulysses*'in oldukça deneysel ve hepsi de birbirinden farklı tarzlara

sahip bölümlerini yazmakla meşguldü; "Aiolos"ta retorik kitapların tüm özelliklerine, "Sirenler"de biçimbirimin ve söz diziminin müzikal bozumuna, "Oxen"de Anglosakson ve Amerikan nesrinin parodisine, "Nausikaa"da popüler edebiyat biçemine ve "Kirke"de dadaist, dışavurumcu ve gerçeküstücü bir hayal gücünün tüm göstergelerine rastlanır. Arnold Schoenberg ve takipçileri de, tıpkı kübist resim gibi, eserlerinde merkezi bir tonal çıkış noktasına bağlı kalmayı reddeden atonal müziği yaratmışlardı. Böylece, akor ilişkilerinde yüzyıllarca kabul görmüş ve egemen olmuş düzenleri terk ederek, sesler arasında serbest bağların kurulduğu yeni bir biçim icat etmiş oldular. İgor Stravinski, *Sacre du printemps* (1913) ile, daha önce hiç duyulmamış, son derece çılgın sayılabilecek düzensiz ritimler oluştururken, Guillaume Apollinaire ve Blaise Cendrars, Ezra Pound ve T. S. Eliot, August Stramm ve Filippo Tommaso Marinetti, okuyucu için hikâyeyi anlaşılır kılan söz dizim ve mantık birliğini yok sayarak, anlatı ve imge parçalarını düzensiz kolajlar haline getirdiler.

Tüm bunlar beraberinde, modernist dönemin çekirdeğini oluşturan üslup çeşitliliğinin tüm sanat dallarına yayılmasını getirdi. Picasso bu durumun klasik savunucularından biriydi ve başkalarından çalmak konusunda da ustaydı. Gelişimi boyunca, erken dönemlerde yaptığı izlenimci imitasyonlardan "Mavi Dönem"e, sonrasında kübizme ve ardından da neoklasisizme geçişini görebiliriz. Bu gelişim doğrusal olmaktan çok, katlanarak artan birikimlerin bir tür bileşimidir: Tıpkı Joyce, Stravinski ve Eliot gibi, Picasso'nun da kendini ifade etmek adına pek çok farklı üslubu bulunur. Bu modernistler için geçmiş dö-

nemlerin sanat kaideleri, yeni bir yorum, imitasyon, hatta parodi ve pastiş amacıyla her zaman kullanılabilirdi. Picasso, "Bana göre sanatın ne geçmişi, ne de geleceği vardır," demişti. Aslında her şeyi biraraya getiren en önemli güç, bu sanatçıların kendi kişilikleriydi: Eliot her ne kadar "kişisel" olmadığını iddia etse de, *Çorak Ülke*'de yer alan alıntı kolajlarına bir anlamda cinsel itiraflar olarak bakabiliriz; tıpkı, Picasso'nun resimlerinde görülen kadınların sıradışı bir biçimde deforme edilmiş bedenleri gibi.

"Yansıttıklarım bende farklı bir izlenim uyandırmış olsalardı, elbette ben de bu şekilde ifade etmekten kesinlikle kaçınmazdım," der Picasso. Bu modernist üslup seçimleri, tutarsızlıktan öte, bir özgürlük ifadesiydi. Üslup çeşitliliği, sanatta liberal demokrasinin karşılığıdır ve bizler Sovyet ve Nazi diktatörlüklerinin anti-modernist ve gerçekçi sanat anlayışını geri getirmek için ne kadar ısrarlı bir tutum sergilemiş olduklarını çok iyi biliyoruz.

Teknik ve düşünce

Kaçınılmaz olarak akla şu sorular geliyor: Peki tüm bu deneysel tekniklerin amacı neydi? Gösterilmek istenen neydi? Yukarıda incelediğimiz üç eseri göz önüne alarak baktığımızda, cevabın bir bölümünün kültürel karşılaştırmada, modern kent yaşamının eşzamanlı çarpışmasında ve parodi vasıtasıyla gerçekleşen eleştirel mesafede yattığını görebiliriz. Şayet bu soruları cevaplandırabilirsek, modern sanatı anlama yolunda ilerleyebiliriz. Aslında, yeni fikirlerin nasıl olup da farklı yöntemler doğurduğuna ya

da sanatçının kavramsal dünyasında oluşan devrimci değişimlerin kaynağına bakmamız gerek. Sanatçının biçemsel keşiflerin peşine düşmesinin başlıca nedeni ise içerik karşısında çok daha güçlü ve belirgin bir anlam yaratabilmekti. Modernist eserlerde göze çarpan teknik ve deneysel gelişmeler sanatçının entelektüel algılarında ortaya çıkan değişimlerden kaynaklandığı için, bu keşifler bilişsel bir kazanımı da beraberinde getirmekteydi. Kadınların ve erkeklerin kafasını kurcalayan, daha çok, benlik, mit, bilinçdışı ve cinsel kimlik gibi kavramlardı ve modernistler bu düşünceleri Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Filippo Tommaso Marinetti, James Frazer, Sigmund Freud, Carl Jung, Albert Einstein ve diğer kültürel devrim otoritelerinden edinmişlerdi. Kültürlerarası göndermeler ya da bilimsel gibi görünen analitik bir tasarım oluşturma fikri, sanatsal yöntemlerdeki değişimi ister istemez tetikler. Bu atılımlar tanım itibariyle "modern" kabul edilir, çünkü bir kez yöntem konusunda ustalaştıktan sonra ya da fazla zorlanmadan, Albert Gleizes ve Jean Metzinger gibi görece önemsiz kübistlerin yaptığı gibi taklit ederek, daha önce yapamadığınız bir şeyi yapabilirsiniz.

En büyük etkiyi yaratan modernist eserler ise kendilerine has bir üslup taşıyanlardı ve bu üsluplar daha sonra, "yeni" olanın bir göstergesi olarak, modernist akımın genel bir öğesi olarak kullanılacaklardı. Dolayısıyla, *La Ville*, kübizmin ve tıpkı bir gazetede olduğu gibi (fütürist Marinetti de böyle düşünüyordu) yerleri değiştirilebilen, eşzamanlı olayların sergilendiği bir alan olarak düşünülen kent algısının paradigması olup çıkar. Ve Virginia Woolf, her ne kadar *Ulysses*'in etik anlayışını eleştirse de, *Mrs.*

Dalloway'de (1927), yine büyük bir kentte yaşayan ana karakterlerin yirmi dört saatlik bilinç akışlarını takip eder, okuyucuyu ve karakterleri konuşlandırmak adına topolojik ve cismani duraklar kullanır (Joyce'un Nelson Sütunu, Woolf'ta Big Ben olarak karşımıza çıkar) ve iki karşıtlık üzerinden –genç ve yaşlı– giden, uzun zaman ötelenmiş bir iç hesaplaşmayı kurgunun belkemiği yaparak *Ulysses*'in paradigmasını sürdürür.

Bir yeniliği kavrayabilmemiz için, öncelikle o sanatçının ya da biliminsanının kullandığı entelektüel modeli anlamamız gerek. Örneğin, Marcel Proust'un, T. S. Eliot'un ya da James Joyce'un ve Virginia Woolf'un hafıza, aklın doğası ya da benlik üzerine görüşlerinin Bergsoncu olup olmadığına bakabilir ya da Freudyen Strauss'un *Elektra* ve Arnold Schoenberg'in *Erwartung* tercihlerinin nedensel kökenine eğilebiliriz. Her halükârda, sanatçı, bir değişim yaratmak adına taşıdığı eleştirel güncelliği tarihi bir zemine de oturtmak zorundadır ve bu bağlamda yenilikçi sanatçı, muhafazakâr görüş ve metotlara karşı kışkırtıcı yorumların, yeni düşüncelerin önünü açabilmek adına kanıtlara da gereksinim duymaktadır. İşte, *Üç Kuruşluk Opera* ve Brecht'in daha sonraki eserleri de ortaya birey üzerinden yeni bir "yabancılaşma" hali koyarak, sınıf ilişkilerine dair kapitalizm karşıtı, marksist bir bakış açısı getirme girişiminde bulunur. Eski hükümlere karşı getirilen bu yenilikçi tutum, sanatsal dönemleri sınıflandırmamız açısından esastır; çünkü, var olan egemen aklın ve duygunun geçirdiği değişimlere ışık tutmamızı sağlar. Ben de bir sonraki bölümde modernist akımları ve kültürel geleneklerle ilişkilerini inceleyeceğim.

II. Bölüm

MODERNİST AKIMLAR VE KÜLTÜREL GELENEK

Eliot'un *Çorak Ülke*'si, 1900'den beri süre gelen "akımın", modern anlayışımızın bir dayanağı sanırım.

Ezra Pond'un Felix Schelling'e mektubu,
Temmuz 1922

Buradaki sanat ortamında, en yeni, en modern, en son olmayan hiçbir şeyin destekçisi yok. Dadaizm, sirk, varyete, caz, hızlı yaşam, filmler, Amerika, uçaklar, otomobiller... İşte, buradaki insanların zihinlerini işgal eden kavramlar bunlar.

1927'de Oskar Schlemmer'in Weimar ve
Dessau kaynaklı Bauhaus akımı üzerine görüşü

Modernist işbirliği

Büyük sanatçılar her dönemde birbirlerini tanıma çabasında oldular ve işbirlikleri ya da, Pablo Picasso ve Henri

Matisse örneğinde olduğu gibi, rekabetleri bir anlamda "neler olup bittiğini" anlama merakından kaynaklanıyordu. Bu merak, sanatsal etkinliklerdeki düşünsel bağlardan çok daha tetikleyici bir etkiye sahipti aslında. Claude Debussy *Bahar Ayini*'ni bestecisiyle birlikte piyano başında çalarak belki de onu ilk kez duyma şansı elde eden kişiydi ve ayrıca Maurice Ravel, Erik Satie, Jean Cocteau, André Gide, Paul Claudel ve Paul Valéry, Pablo Picasso, Fernand Léger ve André Derain'le de dostluğu vardı. Picasso da Stravinski gibi Paris'in avangard çevrelerince tanınıyordu ve bu sayede, yapımcılığını Sergei Diaghilev'in üstlendiği, Satie'nin *Parade* adlı eserine kostüm tasarımları ve Blaise Cendrars'ın *Editions de la Sirène*'e verdiği tavsiye üzerine de, Stravinski'nin *Ragtime* kitabının kapağına esprili bir desen hazırlama olanağı buldu. Yaşamöyküleri çoğu kez, sanatta izlenen yolları görmek adına, eleştirmenlerin propagandaları ya da bildirilerden çok daha işlevsel bir yere sahiptir. Dönemin avangard eserleri *Rite* ve *Parade*, bestesi Schumann'a ait olup kavramsal açıdan geleneksel ama tarz olarak da bir o kadar modern *Carnival* ya da Francis Poulenc'in *Les Biches* eserleri, Diaghilev'in Ballets Russes (Rus Bale Topluluğu) çatısı altında somut ve üretken bir işbirliğine giden Stravinski, Ravel, Satie, Léon Bakst, Alexandre Benois, Matisse, Picasso, Cocteau, Gide ve diğerleri sayesinde hayat bulmuştu. Ballets Russes, modernist grupların öncüsü olmasını her şeyden çok Diaghilev'in avangard sanatçıları bir araya getirebilme becerisinin eşsizliğine borçludur.

Dışavurumcu ressamların oluşturduğu Brücke grubu (Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Max Pechstein

vd.) ya da Schoenberg, Alban Berg ve Anton Webern'in yakın temasları, işte böylesine bir işbirliğinden doğar. İşte, bu işbirliği hem onlara, hem de bizlere, dönemin genel eğilimine dönüşen "modernist akım" anlayışını getirdi. Pound ve Eliot da, *Ulysses*'in ilk bölümlerinin daktilo edilmiş halini okudukları zaman, geçmiş ve gelecek arasında göndermeler vasıtasıyla koşutluk kurulabileceğini görmüş ve ardından *Kantolar*'ın ilk parçalarını ve *Gerontion* (Yaşlılık) ile *Çorak Ülke*'yi yaratmışlardı ve bu da yaygınlaşan genel eğilimin bir sonucuydu. Eliot, "Gelenek ve Bireysel Yeti"de (1919) şunu öne sürer: "Homeros, Avrupa'da ve kendi ülkesinde edebiyat alanında, eşzamanlı bir etki yaratmanın yanında, yine eşzamanlı bir düzen oluşumunun da kaynağıdır." Değerlendirdiğimiz dönem içinde ele aldığımız üç yazarı da bu görüş vasıtasıyla anlamlandırabiliriz. Her şeye rağmen, sanatsal gayeleri çözümlemek, en nihayetinde bizim bakış açımıza bağlıdır, çünkü büyük modernistler her zaman kendilerini açıklamazlar ya da bir bildiride bulunmazlar. Picasso ve Braque kübizmi yarattıklarında tek bir açıklama getirmemişlerdi. Sadece birbirlerinin atölye çalışmalarını takip etmiş, bunlar üzerine tartışmışlardı. Yine de, 1907-15 arasında gösterdikleri "gelişim" süresince, doğal renkler yerine tek bir rengin tonları eşliğinde, birden fazla açı kullanılarak konuşlandırılan nesnelerin, girintili çıkıntılı hatlar sergileyen bir geometrik deformasyona uğratıldığı (bir portre, kayalık bir manzara izlenimi verir) "analitik" kübizmden, geometrik hatların düzleştiği, birden çok rengin kullanıldığı ve tual yüzeyinde kolajlanmış öğelerden oluşan "sentetik" kübizme geçişlerini fark etmek mümkündür.

Aslına bakılırsa, "Fütürist Manifestolar" (resim, müzik, arzular ve diğer şeyler üzerine), bilinçli ve politik bir canlanma etkisi yaratan sanatsal girişimler olmalarına rağmen, çoğunlukla sanat ve düşünce arasında oluşan, *ad hoc* (amaca yönelik, geçici, ç.n.) ortaklıklardan ibaret olmuşlardır. Devrimci fikirler yaymayı "avangard" olarak niteleyen ve kuram açıklamayı görev edinmiş fütüristler ve dadaistler bu durumun en açık örneğidir. Diğer manifesto örnekleri ise daha çok yöntem üzerineydi. Örneğin Pound, F. S. Flint'ten, öznel ya da nesnel, "imge"yi doğrudan işleyen, birbirine bağlı ve ahenkli pasajlar bütünü oluşturan bir İmgesel Şiir savunusu yazmasını istemişti.

Yeni kavramlar – sanat ve soyut

Müthiş bir entelektüel değişimin yaşandığı bir dönemle at başı giden ve sonunda bir sanat akımına dönüşen bu tarz fikirler modernizm adına son derece önemliydi. İşte, bu nedenle hareketin en önemli yönünü, sanatın "zaruri" evrimine dair öne sürülen fikirlerin oluşturmasına şaşırmamak gerek. Bu da gösteriyor ki, manifestoların yanında eleştirel açıklamalar da olmalı. Bir açıklama gerektiren modernist değişimlerden sunabileceğimiz güzel bir örnek ise, soyutun resim sanatında gittikçe artarak yayılması olabilir ki soyut resim 19. yüzyıl gerçekçilik geleneğini yıkmış, yerine, bir üstad eliyle bile olsa, dünyayı olduğu gibi, körü körüne bir bağlılıkla yansıtma girişimlerine set çeken modernist sanatın en önemli timsali olmuştur. Bu doğrultuda soyut resim, esere bakan kişinin onu kendi kuralları çerçevesinde değer-

lendirmesi doğrultusunda diretmiş ve eser ile dünya arasında çok daha dolaylı bir ilişki doğmasını sağlamıştır.

İki önemli gelişme sayabiliriz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, birincisi, resmin gerçek renkleri yansıtmaktan sıyrılmasıdır; bu atılım, van Gogh'un geç döneminde ve Matisse'in işlerinde de gördüğümüz, kendi duygularını yaratan arı rengin kullanımını olanaklı kıldı. Kandinsky, üzerinde önemle durduğu renk konusunda şöyle demişti:

> Zincifre rengi, insanın gözlerini alamadığı, hem çekici, hem de huzursuz eden bir alev gibidir. Parlak bir limon sarısı ise bir süre sonra bir trompetten çıkan yüksek nota misali sıkıntı yaratır. Göz, heyecan içinde kendinden geçer ve bu etkiden kurtulabilmek için yeşil ve mavinin derin huzurunu kollamaya başlar.

Bununla birlikte, ortaya çıkan bir diğer zihin açıcı gelişme de, resmedilen nesnenin sadeleştirilmesi olgusunun öne çıkmasıydı. Desmond McCarthy bunu, Londra Post-Empresyonist sergi katologunun önsözünde, müzikal bir metafor (çoğu kez, resmin de müzik gibi kendi diline sahip olmasını öngörür) kullanarak açıklar:

> Çizimde soyut bir uyum ve ahenk arayışı, figürü alıp doğal halinden neredeyse tamamen sıyırmaya kadar gitti. Matisse'in de resimlerinde çoğu zaman, bir anlamda ilkel, hatta barbar diyebileceğimiz türden bir sanata dönüş etkisine rastlarız. Daha çok çocukların yaptıklarına benzeyen ilkel sanat, gözün gördüğünü yansıtmaktan öte, bir nesnenin zihinsel görüntüsünü yakalama gayretindedir.

Her iki yöntemle de sanat eserinin özerkliğine ağır bir darbe inmiş olur, çünkü, eseri gerçeğe tutulan bir ayna olarak değil, kendi kuralları çerçevesinde değerlendirmeye zorlanırız. Matisse'e göre renk, doğal olanı yansıtma zorunluluğundan bir kez kurtulunca, pekâlâ müzikal bir etki yaratmak üzere "armonize" edilebirdi:

> Bunca zaman sonra anladım ki, tonlar arası ilişkilerde gerçek bir renk armonisinden söz edebiliriz ve bu armoni, tıpkı müzikal kompozisyonlarda görülen armoniye benzer.

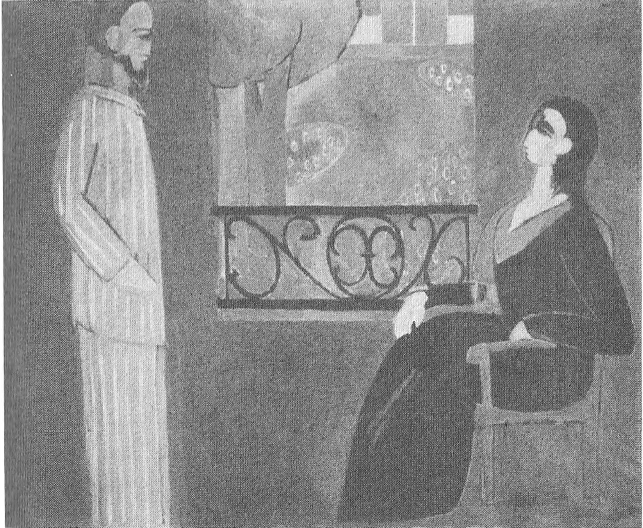
Roger Fry bu konulardaki görüşleri nedeniyle muhafazakâr kesimle karşı karşıya geldi ve 1912'deki ikinci Post-Empresyonist sergisinde yeni bir eleştirel dil kullanarak yine bu yeni sanatın erdemlerini göstermeye çalıştı:

> Öncelikle, bu yeni sanatçıların amacı, var olan gerçeğin imgesini yansıtarak zayıf bir refleks göstermek değil, yeni ve mutlak bir gerçeklik duygusu verebilmektir. Formu taklit etmez, yeni bir form yaratırlar; yaşamı taklit etmez, eşdeğerini bulmaya çalışırlar. Demek istediğim, imgeleri kendi mantık dizgeleri ve sıkı bir doku bütünlüğü içinde sunarak, durgun ve kısır hayal gücümüze nüfuz eder ve bize, gerçek hayatta şeylerle olan etkileşimimizde bulduğumuz canlılığı yaşatırlar. Aslında peşinde oldukları illüzyon değil, gerçeğin ta kendisidir.

Bu bakış, sanat eserinin derinlerinde yatan anlamı kavramamız açısından kritik bir önem taşır: Bu ekolden gelen sanatçıların en belirgin özelliği de tasarımlarında görülen

bu dekoratif bütünlüktür. Matisse'in de asıl hedefi, kendi kurduğu alan ilişkileri mantığı çerçevesinde yarattığı ritmik hatların sürekliliği ve akışı vasıtasıyla ve her şeyden öte farklı renkler kullanarak yarattığı formları benimsememizi sağlamaktı.

1912'de Londra'da düzenlenen ikinci Post-Empresyonist sergide yer alan, 1909-12 arasında tamamlanan *La Conversation* (Sohbet) adlı harika resimde (İllüstrasyon 3) bu düşünceyi bir parça görmek mümkün. Resimde görülen mavi, kırmızı ve yeşil renklerin armonisi oldukça çarpıcı bir etki yaratmış. Bahçe ve oda için kullanılan

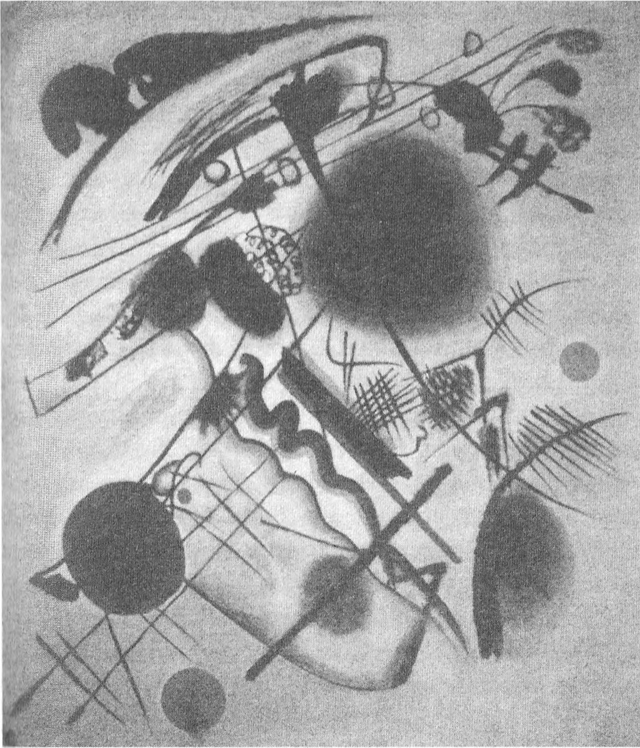


3. Henri Matisse, *La Conversation* (1909-12). Bir çocuğun elinden çıkmış izlenimi veren, oldukça ince ve soyut bir çalışma.

renkler arasında güçlü bir duygusal karşıtlık var: içeride soğuk mavi ve siyah, dışarıda ılık bir yeşil ve kırmızı. Ağacın ve çiçek tarhının formları ise, sohbet eden çifti yankılamakta. Oysa, ilk bakışta bir sohbet havası hissedilmiyor – Matisse ve karısı Amélie, hiyerarşik ve kaskatı bir görünümde; aslında Matisse burada, Louvre'da gördüğü, Tanrıça Şamaş karşısında duran Hammurabi'yi gösteren dikite öykünmüş. Amélie'nin, muhtemelen verdiği talimatlar karşılığında, korkuluğun ferforjesinde görebildiğimiz "NON" yanıtını aldığı izlenimine kapılıyoruz. Ancak burada aslolan şey, sade figürler, tasarlanmış bir denge duygusu ve mekân detaylarına gösterilen ilgisizlik. Fry ve meslektaşlarının bu resmi soyut olarak değerlendirmesinin nedenleri de işte bu özellikler. Fry'ın dikkati çektiği noktaya gelince:

> Bu tarz bir yöntem girişiminden çıkarılabilecek en mantıklı sonuç, hiç kuşkusuz, birebir doğal form anlayışını terk etmek ve yerine, formda bütünüyle soyut bir dil, görsel bir müzik yaratmak olmalı; Picasso'da da sonraları bunu net bir şekilde görmek mümkün.

Fry'ın bu dönemde Londra'da, Kandinsky'nin yalnızca erken dönemlerini görmüş olmasına rağmen, soyut resimde müziğe benzer etkilerin gittikçe ağır bastığı düşüncesinden yola çıkarak ortaya koyduğu soyut yönelime dair öngörüsü, Kandinsky'nin erken dönemlerinde rastladığımız kaleler, kuleler, mızraklar ve kayıklar gibi kıyamet sembolizmi yüklü imgelerin giderek azalmasıyla doğrulanmış gibi görünüyor.



4. Wassily Kandinsky, *Der Schwarze Fleck* (1921). Doğal betimlemeden hayali nesnelere kayışın görüldüğü bir biyomorfik soyut.

Burada gördüğümüz resim (İllüstrasyon 4), Kandinsky'nin biyomorfiğe ve sonrasında da geometrik soyuta (Bauhaus'ta) kaydığı 1915-21 döneminden. *Schwarze Fleck*'te (Kara Leke) benim görebildiklerim, muhtemelen

bir yılan ya da bir kayık ve Kandinsky'nin sol alt köşede çok sık kullandığı kürekler ve belki de hemen "kayığın" üzerinde, yine sık kullandığı motiflerden, uzanmış bir çiftin hatları. Elbette, tüm bunlar sadece tahminden ibaret; burada aslolan şey, renkler ve formlar arasındaki ilişkinin dinamizmi. Jelena Hall-Koch, bu döneme ait resimlere baktığında, şu sorunun cevabını vermekte en az benim kadar zorlanmış: "Kandinsky, doğada varolmayan, bütünüyle bağımsız görsel öğeleri ya da tanımlayamadığımız nesneleri tam olarak ne zaman kullanmaya başladı?" Hiç kuşkusuz, Kandinsky, daha ileri düzeyde bir soyuta ulaşma çabasındaydı. Bu çabanın tepe noktasını, Kandinsky'nin 1910-39 arasında yaptığı on adetlik bir seriden oluşan olağanüstü "Kompozisyonlar"ında görmek mümkün.

Soyuta dair düşüncelere tüm Avrupa kültürlerinde dönem dönem rastlanmıştır; modernist sanatçıların sürekli bir eksiltmeye giderek gittikçe soyutlaşmaları ve bunu yaparken oldukça aykırı davranarak "ilerlemeci" çalışmalarında fotografik benzerliği yadsımaları da bu düşüncelerin yansımasıydı. Piet Mondrian, Picasso'nun bu noktaya ne yazık ki varamadığını düşünür.

Sanatta yeni diller

Modernizmdeki bu ilerlemeye, süregidenin gelişimi ve dönüşümü olarak açıklama getirildi; böylece, geçmiş dönemin nispeten anlaşılır sanatıyla belirgin bir bağ kurulabilecekti. Ancak sanatın dilini değiştirebilecek sanatçılar, elbette çok daha radikal davrananlardı. Erken modernist

dönemin en cesur figürlerinin hepsi de –Picasso, Joyce, Kandinsky, Schoenberg, Stravinski, Pound, Eliot, Apollinaire, Marinetti– kendi sanatlarında bunu gösterdiler. Picasso, *Avignonlu Kadınlar*'da (1907), kimisi İber maskelerini andıran, kimisi frengili gibi yüzlere sahip huzursuz, asabi ve çirkin çıplaklarıyla; Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nin (1914) ilk sayfalarında, küçük bir çocuğun görsel deneyimini ve bilinç akışını sıradışı bir biçimde işleyerek; Schoenberg, *İkinci Yaylı Dörtlü*'nün (1908) son kısmına eklediği, tonal referans noktalarından kopuk bir müziğin "yeni havası"nda gittikçe yukarılara tırmanan o sesle ve Stravinski de, ilkel yabaniliği, apaçık kakofonisi, ritimdeki eşi görülmemiş sapışları ve kendini yırtarcasına dans eden kutsal bakirenin göründüğü "Yeryüzünün Dansı"yla ulaşılan tepe noktasındaki çılgın koşuşturmacayla *Bahar Ayini*'nde (1913) altını çizdiğimiz tüm modernist unsurları önümüze sererler.

Apollinaire, Cendrars, Pound, Eliot, Gottfried Benn, Jakob van Hoddis, August Stramm ve diğer mantığa aykırı ve bağımsız çağrışımların şairleri de, akılcı dil yapısına ve onun toplumsal uyum imalarına kafa tuttular. Eliot, Prufrock'ta "Haydi gidelim" der ve biz de şiirdeki gibi Boston'un sefil mahallelerinden geçerek, belki de o "nihai soru"ya ulaşabiliriz. Fakat içinde en az on beş soru geçen bir şiirde hangisinin nihai olduğuna karar vermek kolay değil ve Prufrock'a göre hepsi de aynı ölçüde yürek darlığı veriyor. Bu şiirin yenilikçi yanı, Dante, Laforgue, Hesiodos, Zebur, Marvell, Hz. Yahya ve başka şeylere yaptığı pek çok göndermede ve Shakespeare ve Swinburn'ün biçemsel parodisinde değil; asıl yenilik, hâlâ eşi benzeri

olmayan bu eserin kavramsal boşluklarını oluşturan pek çok satır arası barındırmasının yanında, anlatı mantığından uzak ve kendine özgü bağlardan oluşan paragraflarda egemen olan psikolojik tutarsızlıktır. Prufrock gerçekten de evrenin gizemlerini çözmeye mi çalışıyor, yoksa sadece çekici bir kadına teklifte bulunmak üzere yapacağı ziyaretten ürken, oldukça kültürlü ve hayal gücü gelişmiş bir adam mı? Geçmiş döneme ait eserlerdekinden farklı olarak, bir mantığı takip etme ve anlama sürecinde, parçalar arasındaki ilintiyi bulup çıkarma görevi, modernist eserlerin çoğunda, okura, izleyiciye ya da dinleyiciye aittir; ne var ki, yüz yıl geçmesine rağmen bu işin tam olarak başarıldığını söyleyemeyiz.

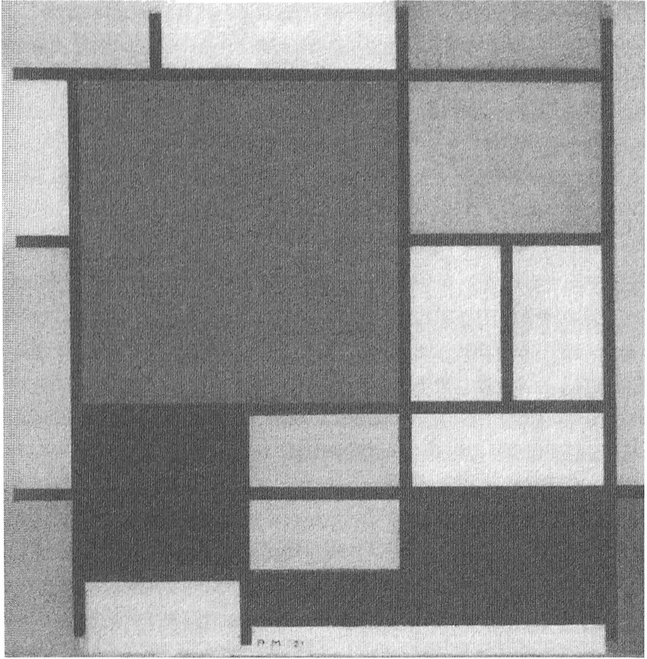
Kimi sanatçılar için sıradışı bir yenilikte ve uzlaşımdan uzak bir sanat eseri yaratmak birincil önemdeydi: Örneğin, Schoenberg'in *İkinci Dörtlü* ve *Pierrot Lunaire* eserlerinin kuraldışı atonal çizgisini takip eden ardılları, on iki nota sistemine yeni âdetler ekledi. Schoenberg, paradigmaları kökten değiştirirken, tıpkı diğer avangardlar gibi *sanat tarihi*'nin ilerlemeler dönemine adına yazdırmak da istiyordu elbette. İşte, bu nedenle de geçmişe ait ve ona göre Alman müziğinde –biraz da abartarak– kanun hükmü yerine geçen "ilkeler"e ve "düsturlar"a saldırdı. Ancak sonrasında aynı katı kuralcılığı, öğrencisi Josef Rufer'e 1921 yazında yeni bir keşfi olduğunu ve bunun gelecek yüz yıl boyunca Alman müziğinin üstünlüğünü garanti altına alacağını söyleyerek sürdürdü. 1924'te Erwin Stein *Formprinzipien* adlı denemesinde bu yeni on iki nota sistemini dünyaya tanıttı. Kabaca anlatırsak, bir eserin müzikal devinimi, tek bir nota "dizisi", yani kromatik çizelgede yer

alan on iki notanın tümünün kullanıldığı bir "temel set" üzerine inşa edilir ve parça bitene kadar da sabit bir düzen içinde korunur. Dizilerin yerleri değişebilir, başa alınabilir ya da değişenler eski yerine gelebilir. (Bu da bize bestecinin elinde parça başına kırk sekiz nota dizisi bulunduğunu gösterir ancak tasarımın bünyesinde pek çok kısıtlama bulunduğu da bir gerçektir.)

Schoenberg'in 1924'e ait Op. 26, *Üflemeli Beşli*'si, bütünüyle bu sisteme göre düzenlenen ilk uzun parça olma özelliğini taşır. (Stravinski'nin de yıllar sonra, 1952'de yoğun bir biçimde üzerinde çalıştığı ve yarı-dizi şekline "dönüştürdüğü" beste işte buydu.) On iki nota müzik sistemi, öznel ifade olanağını ortadan kaldırmaya müsait bir dizi kuralıyla, geometrik bir yapının birimsel tarzını andırır ve Schoenberg de bu işlemi katı bir bilimsellikle temellendirir: Onun iddiasına göre, yaptığı deneyler sonucunda "Pisagorcu" olmayan nota bileşimlerini keşfetmesi, ses ilişkilerinin gerçek doğasını meydana çıkarmıştır. Onun ardından da Alban Berg, 23 Temmuz 1925'te, oldukça sistematik ve kuralcı olan *Oda Konçertosu*'nu besteleyerek, atonal ve on iki nota sistemini sayısal bir sembolizme ve anlaşılması çok güç noktalara taşıdı. Gelgelelim, burada aslolan, on iki nota sisteminin ayrıntılarından çok, Schoenberg ve Theodor W. Adorno gibi yorumcuların, özgün avangard fikirlerin felsefeye ve yöntemin bilimsel sayılabilecek bir düzleme oturtulmasına duydukları gereksinimdi. Bu nedenle de modernist hareketlerin pek çoğunda sık sık "bilimsel yakıştırmalar"a rastlarız. Bu tutum ise, sanatın akla dayalı kompozisyon yöntemleri kullanarak gerçeğin köklerini ortaya çıkarmasını talep eden modern dünya-

ya bir karşılık olarak doğmuş ve bu da çoğu zaman, –bir bütün olarak evrene bakışın yanında– sanatın ve bilimin ortak bir özelliği olarak düşünülmüştür. Piet Mondrian ve takipçileri De Stijl akımı bünyesindeyken, buna benzer bir sav ileri sürmüşler ve tüm bunların üstüne mistik teolojinin metafizik katmanlarını da ekleyerek işleri daha da karmaşık bir hale sokmuşlardı. Mondrian'ın 1917-21 döneminde yaptığı resimlere baktığımızda, örnek alınan bir konu nesnesi görmek mümkün değildir; tabii eserin kendisi hariç, çünkü bu resim, sınırlarıyla, cetvelle çizilmiş izlenimi uyandıran düz çizgileriyle ve köşeli renk alanlarıyla ve katı kuramsal görüşleri temsil etmesiyle modernist geleneğin tipik bir örneğidir. Ortaya konan bu soyut sanat, diğer biçimlere oranla çok daha "arıtılmış" bir etki yaratmanın yanında, ilk bakışta ayırt edilebilme gibi bir özelliğe de sahipti; hatta, daha sonra karşılaşacağımız geometrik soyutun gelişini de haber vermekteydi. Örneğin, 1921'e ait *Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyahla Kompozisyon* (İllüstrasyon 5), "kenarlarda dar alanlar"la birlikte tablonun kalanına hâkim kırmızı büyük bir kare ve "karşıt güçlerin dinamik dengesi"ni barındırıyor; bu da "uzamsal ve oransal okumada" bize çeşitlilik sağlıyor. Resimdeki "büyük kırmızı"nın karşılığı da çok sayıda küçük alanla çevrelenerek elde edilmiş.

Mondrian'ın bu tarz sanat üzerine yazdıklarında, felsefi olma çabası görülen bir belirsizlik hâkim. Çünkü Mondrian'ın kompozisyon formülü ve resimlerinde yaratmak istediği etki, "evrensellik" ya da "dengelenmiş renk ilişkisi" gibi, yine o bahsettiği genel kavramların arasından akıp gidiyor. Yaptığı resimler bireysel ifadeyi reddedermiş



5. Piet Mondrian, *Kırmızı, Sarı, Mavi ve Siyahla Kompozisyon* (1921). Matematiksel bir düzen içinde denge ve armoni.

gibi görünüyor, çünkü "evrensellik ancak ve ancak bireyin aradan çekilmesiyle sağlanabilir". Amaç, eserin armonisinde saklı, yani: "Rengin ve boyutun (daha kesin bir dille *oran* ve *denge*) ilişkisindeki *ritim*, zamanın ve uzayın göreceliği ekseninde, mutlak olanın belirmesine olanak sağlar." Mondrian'dan keyif alabilmemiz (ona bir filozof olarak bakmazsak eğer), biraz da, resmin içindeki armo-

ni, denge ve oranların sıradışılığına çok da kafa yormadan kapılıp gitmemize bağlı. (Bu denge aslında tekdüze olmalı, ancak Waddington'un da işaret ettiği gibi Mondrian'ın kullandığı oranlar bilinen matematiksel oranlarla da pek örtüşmüyor.)

Mondrian'ın kendisi sıkı bir neo-Platoncu olmakla birlikte, resimde "Neoplastisizm" çizgisini takip eder ve bizler de ilk kez onun öncülüğünde, bir kuramın kavramlarını somutlaştırdığını da akılda tutarak, sanatı anlamlandırmamız gerektiğinin ayırdına varırız. Mondrian'ın bu yaklaşımı da kavramsal sanat anlayışını barındıran postmodernizmin gelişinden epey bir zaman öncedir. Onun itkisi, en başta, resim yoluyla yalınlık üzerine dini ve felsefi kanılarını ifade edebileceği bir dil oluşturmaktı (sembolik anlam ya da geçmişe dair çağrışımlar barındıran nesneler kullanmaksızın).

Resmin yönünü belirleyen, onun felsefesidir. Bu görüş, De Stijl sanatçılarının ve dönemin diğer sanatçılarının ortak düşüncesiydi. Yine bu sanatçıların en büyük rüyası, yalın, karmaşık olmayan, boyun eğmeyen ve günlük hayatın faydacılıkla bozmuş tantanasının ötesine geçebilen uygun bir dil yaratabilmekti. Tıpkı, müziğin kabul görmüş tonal dilbilgisini yeniden yazan Schoenberg ve diğerleri gibi, Mondrian ve arkadaşları da, doğa taklidi olmaktan sıyrılmış, yine Schoenberg'in müziği gibi "daha köklü bir gerçeği" meydana çıkaran bir sentaksı resimle oluşturmaya çalışmışlardır. Böylesine bir eserin iddia ettiği etkileri yaratıp yaratmadığını anlamak çok zor. Bir diğer açıdan baktığımızda, teosofik bir dini inançla hareket eden takipçileri için ikon işlevi görse de, asıl etkisi, düşünceyi de-

rinden sarsmasında ve dolayısıyla bireyi dönüştürmesinde yatar. Bu bakımdan armonik tasarımlar bir çeşit dini sembol olarak algılanmadığı takdirde, oldukça büyük bir keyif verebilir.

Modernizm ve sanat akımları

Peki yukarıda bahsettiğimiz sanatçılar "modernist akım"ın birer parçası mıydılar? Eğer modernist akımın parçası olmak, geniş kitlelerce kabul görmüş, siyasi bir parti ideolojisine benzer bir yaklaşımı merkeze koymaksa –daha önce belirttiğim bazıları gibi– bunun doğru olduğunu söyleyemeyiz. Gelgelelim, bu dönemin karakteristiği olan çoğulculuğu ve muhalefeti göz önüne aldığımızda, Vortisistler, İmgeciler, İkinci Viyana Okulu, De Stijl, sürrealistler, dada gibi modernist avangard grupların ciddi bir kuşak farkı yarattığını da görmek mümkün. Öte yandan, benzer görüşte grupların bir araya gelerek oluşturduğu ve Pound, Eliot, Joyce, Lewis ve Hulme, Flint gibi başka kişilerin de yakın temas halinde olduğu Vortisist oluşumlarda geçici ortak davalar da yürütülüyordu. Bu "akımlar"ın üyelerinden bir kişi, çoğulcu bir özbilincin hâkim olduğu, sıklıkla da havai denebilecek bir bildiri sunarak bu davayı duyururdu – Wyndham Lewis'in Londra'da iki sayı çıkardığı *Blast* dergisinde yayımlanan manifesto. Wyndham Lewis'in bunu yapmaktaki amacı, "favori sakallılar" ve "Viktoryen maymunlarla ahbaplık" yapmayı reddeden ve tüm sanat dallarına yayılacak "modernist bir devrim" başlatmaktı. Pound'a ve ona göre Hıristiyan devri artık kapanmıştı.

Aynı özbilinç, Kandinsky'yi, Schoenberg'i ve Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubunun da üyelerini (August Macke, Franz Marc ve Gabrielle Münter'in dahil olduğu), 1909'dan 1914'e kadar etkisi altına aldı. 1912'de çıkardıkları *Almanak*, Münih'te de benzer görüşlerin yayıldığını gösteriyor. Bu da demek oluyor ki, modernist sanatı anlamak için "kuram"dan çok daha önce sözü geçen ve modernist sanata ilham veren yarı-felsefi, teolojik ve psikolojik önermelere bakmamız gerek; örneğin, Kandinsky'den *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'ye (1912), W. B. Yeats'ten *A Vision*'a (Bir Görü, 1917) ve De Stijl grubunun yazılarına bakabiliriz. Göreceğimiz üzere, bazı avangard gruplar, daha hızlı siyasi neticeler almak üzere tasarlanmış yöntemleri kendi içlerinde uyarladılar; başlangıçta erken dönem Alman dışavurumcu ve fütürist akımlarda, 1918'den sonra ise Almanya'da dada ve Bauhaus'un programlarında modernite ve özellikle de teknolojinin toplumdaki yeri üzerine odaklandılar. Mimarinin geçmişimizi belirlemesi ve ondan bize kalan en sağlam şey olması, yine mimaride, eşya tasarımında ve baskı işlerinde günümüze dek etkisi süren Bauhaus akımının ortaya çıkışında etkili oldu. Bütün bu grupların üzerinde durdukları asıl nokta, insan ve makine arasındaki ilişkinin dönüşümüydü. Moholy-Nagy, "Konstrüktivizm ve İşçi Sınıfı" (Mayıs 1922) adlı denemesinde şuna dikkat çeker:

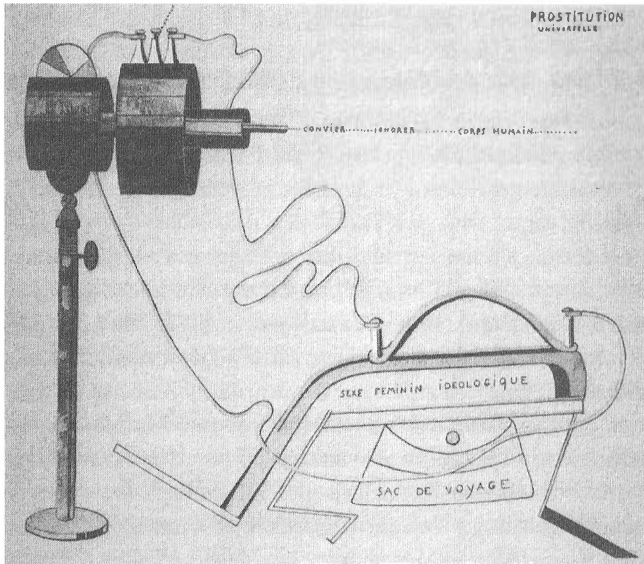
> Teknoloji, çağımızın gerçeği olup çıktı: makinelerin icadı, yapımı ve tamiri. Makine kullanıcısı olmak, çağın ruhunu yakalamakla eşdeğer oldu ve bu durum geçmiş dönemlerin aşkın maneviyatını yerinden etti.

Şöyle devam eder:

> Makinenin önünde herkes eşittir; ben kullanabiliyorsam sen de kullanabilirsin. Beni parçalayabilir; seni de öyle. Teknolojinin geleneği, sınıf bilinci olmaz. Hepimiz makinenin efendisi ya da kölesi olabiliriz.

Demokratik ve eşitlikçi bir yaklaşımla yola çıkmalarına rağmen, bu gibi ütopik programların etkileri çoğu zaman cılız kalmaktaydı – Charlie Chaplin'in tüm Avrupa ve Amerika'da geniş kitlelere ulaşan *Modern Zamanlar*'ı (1936) gibi.

Makineyi benzer bir komediyle ve yine benzer bir yergiyle ele alan bir diğer girişim de, 1915 ve 1917 arası New York'ta dada çıkışlı fikirleri yayarak Amerika'da modernizmin gelişimi üzerinde yoğun bir etki yaratan Francis Picabia ve Marcel Duchamp'dan geldi. Picabia, benzer temalara sahip birkaç işinden biri olan, 1916'da yaptığı *Prostitution Universelle* (Evrensel Fahişelik) (İllüstrasyon 6) adlı eserinde, makine olarak betimlenmiş bir kadın üzerinden, bedensel arzuların içini boşaltıyor ve öte yandan güçlü bir kadın düşmanlığı yansıtıyor. Yine bu dönemde, Picabia, "Modern dünyanın dehası makineleşmedir... İnsan hayatının, hatta ruhunun somut bir parçasıdır o," der. Picabia'nın *Young American Girl* (Amerikalı Genç Kız) ve *Prostitution Universelle*'deki betimlemesinde görülen ateşleme bujisinin, enerji ve teknolojinin metaforu olduğu anlaşılıyor – burada kadın, öncelikli olarak erkekler tarafından kontrol edilen modern bir nesne konumundadır (tıpkı e. e. cummings'in "o yepyeniydi" şiirinde, erkeğin



6. Francis Picabia, *Prostitution Universelle* (1916). Makine çağında insanın görünümü.

cinsel ilişki sırasındaki kontrolünü araba kullanmaya benzetmesi gibi). Makine modernitesiyle sarılı, dada kökenli seks alegorileri içeren ve oyunbaz bir anarşizm yüklü bu dönemin ilk ve en karmaşık işleri, Duchamp'ın ünlü *Large Glass* (Büyük Sırça) (1915-23) adlı eseri ve onun çizgisini takip edenlerin yaptıklarıydı.

Yeni sanat eserlerini deneyimlemenin getirilerine dair düşünce ve duygu değişimlerini yansıtan manifesto retorikleri, bu fikirlerin yayılımı açısından, eleştirel çözümlemeler (Fry ve Bell'in daha önce bahsi geçen eserleri)

kadar etkili olmadı. Modernizm asıl önemine, sanatçıların kullandığı bu yeni dili daha geniş bir kesime tanıtan, Vauxcelles ve Apollinaire'in erken dönem kübizm değerlendirmeleri gibi, pek çok yazarın görüşleri ve kullanılan yöntemlerin özelliklerine eğilen tartışmalar sayesinde kavuştu. Bu doğrultuda, 1910-11'de Braque ve Picasso'nun yenilikçi yöntem yaklaşımlarını algılayışımızla, daha sonra gelen tahmini çözümlemeler arasında bir gedik var. Bu çözümlemeler, ayrıca, kübist-avangard kavramının ortaya çıkmasını da sağlamıştı: Örneğin, Gleizes ve Metzinger'in işleri ve 1912'de düzenlenen *Section d'Or* (Altın Oran) sergisinin propagandası. Diğer tüm dallardaki sanatçılar da, her şeyi "yenilemek" isteyen, kendini "modern" ya da modernist olarak tanımlayan yeni bir Avrupa akımının başladığını bu yorumlar sayesinde öğrendi.

Neoklasisizm

Yine de, sanatın dilinde görülen bilinçli avangard değişimlerle, belki de daha basit ve toplumsal açıdan daha uzlaşmacı bir "yenileme" arzusu arasında bir ayrım yapmamız gerek. Getirisi ne olursa olsun, pek çok sanatçı, bir başkasının "tepkisel" ve "ilerlemeci" eğilimlerinin bir uzantısı olan bu propagandacı yaklaşımlara tabiymiş gibi görünmek istemedi. Bunların başında da Stravinski geliyordu. Kendisi, 20. yüzyılın belki de en devrimci sayılabilecek işlerine imza atmasına rağmen, yukarıda bahsettiğimiz türde bir akımın parçası asla olmadı. Gelgelelim, *Rite* (Ayin) (1913) ve *Les Noces* (Düğün) (1914-17, ork.

1923) gibi meydan okuyan ve deneysel bale temsillerinin ardından, pastiş üslubuyla neoklasik diyebileceğimiz ve çok daha basit bir dilde düzenlenen *Pulcinella* (1919-120) ile şaşkınlık yarattı. Orijinali Pergolesi'ye ait olduğu düşünülen bu balenin bestesini Stravinski büyük ölçüde yeniden düzenledi ve Picasso da kostümlerini tasarladı. Klasik olduğu aşikârdı, kesinlikle bir Rus havası da taşımıyordu, Alman havasından çok Fransız denebilirdi ve dolayısıyla bu haliyle, yine bu döneme ait tamamen pastiş diyebileceğimiz Respighi-Rossini'nin *La Boutique Fantasque* (1919) ve Tommasini-Scarlatti'nin *The Good Humoured Ladies* (1917) gibi, eskinin değişik bir düzenlemesi olan balelere oldukça yakın duruyordu.

Stravinski'ye göre Pulcinella'da orkestral tınıların yan yanalığı, renklerdeki gibi bir kontrast yaratıyordu (örneğin trombon ve kontrbas arasındaki caz benzeri düette). İşte, bu nedenle de devrimci bir eser olduğu görüşündeydi. Oysa eser deneysel olamayacak kadar canayakındı ve Picasso'nun neoklasik, kübist yaklaşımlı Commedia dell'Arte figürleriyle birleşen zarif melodisi, ortaya modaya uygun bir iş çıkarıyordu (yine Diaghilev'in sayesinde). Constant Lambert 1934'te o günleri şu şekilde eleştirmiş: "Şayet yaratma itkisinden uzak, kendine has bir tarzdan yoksun bir besteciyseniz, Ortaçağ'a özgü sözleri alıp Bellini çizgisine oturtur, biraz 20. yüzyıl armonisi ekler, sonra ikisini 18. yüzyılın düzen kuralları içinde harmanlar ve son olarak da tüm bunları alıp bir caz orkestrasının icra edebileceği hale getirirsiniz." Ancak Stravinski hiç de bahsettiği türden bir besteci değildi; kaldı ki *Apollo*'dan tutun, kısmen on iki nota sistemine sahip *Agon*'a dek, *Pulcinella*'nın ar-

dından gelen eserler günümüz modern bale repertuarının merkezini oluşturmakta; elbette Georges Balanchine'in dâhiyane koreografilerinin de katkılarıyla.

Schoenberg cephesi Starvinski'yi gerikafalılıkla ve sanatın dilini gerçek anlamda değiştiren sanatsal faaliyetin içsel diyalektiğini kavramaktan uzak olmakla suçladı:

> "Hayır, hayır," diye karşı çıkar Stravinski. "Benim müziğim ne modern müziktir, ne de geleceğin müziği. O, bugünün müziğidir. İnsan ne dünde, ne de yarında yaşayabilir."
>
> "O zaman modernistler kim peki?"
>
> Stravinski gülümseyerek cevaplar: "İsim vermeyeceğim ancak fikirlerden ziyade formüllerle çalışmayı tercih eden beyler diyebilirim. Üstelik bunu öylesine abarttılar ki 'modern' olumsuz bir sözcük haline geldi. İşte ben bundan hoşlanmıyorum. Önce burjuvayı sarsmak adına yazmaya başladılar, sonunda da Bolşevikleri tatmin eder bir hale geldiler."

Bu röportajı duyan Schoenberg, cevap olarak 24 Temmuz 1926'da "Igor Stravinski: Der Restaurateur" adında bir yazı kaleme alır. İlk satır şöyledir: "Stravinski geleceğin müziğini yazmak adına heyecan duyan müzisyenleri (kendisinin aksine, o sadece bugünün müziğini yazma derdinde) alaya almakta." Bu durum karşımıza iki büyük besteciden (ve haleflerinden) hangisinin gelecekte daha büyük bir etki yaratacağına dair bir çekişme çıkarıyor: Schoenberg ilerlemeci olarak görülüp kutsanmış, Stravinski ise (Adorno tarafından 1948 gibi geç bir dönemde) neoklasik pastişle "çocukça" bir gerileme göstermesi nedeniyle yerilmiş.

İyi kötü organize olabilmiş bir akımın parçası olmakla popüler ya da moda olan bir tarzın "güncel" kullanımı arasındaki ayrım, modernist gelişmelerin gittikçe siyasileşmesiyle daha da önemli bir hal almış. Adorno'ya göre Schoenberg tarihin esaslarına marksist bir açıdan yaklaşıyor ve Adorno *Philosophy of Modern Music*'teki (Modern Müziğin Felsefesi) "Schoenberg ve İlerleme" adlı bölümde şunu vurguluyor:

> Kurallar [on iki nota sistemine ait] kesinlikle gelişigüzel düzenlenmemiştir. Onları, malzemeye nüfuz etmiş tarihsel gücün bir anlamda yeniden kurgulanması ve aynı zamanda kendini bu güce göre şekillendiren formüller olarak düşünmek gerek. Bilinç, bunlar vasıtasıyla müziği çürümüş organik kalıntılardan [eski üsluplar] arındırmaya çabalar. Bu kurallar, müzikal sanrılara karşı ateşli bir savaş yürütürler.

Bu görüş, tarihsel diyalektik yaklaşımıyla ve burjuva bireyselciliğini yansıtan, o güne dek kabul görmüş müzikal geleneğin "sahte bilinci"ne kafa tutmasıyla marksist kuramın estetiğe uygulanması olmuş.

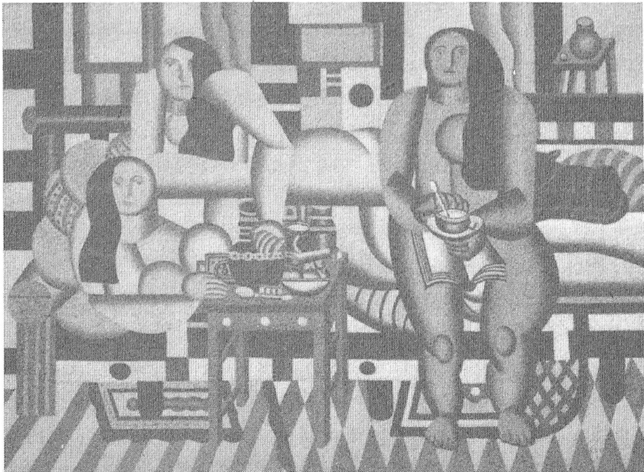
Gelgelelim, 1920'lerde, yüzünü geçmiş dönem sanatına çevirmiş kişilere göre durum bundan farklıydı. Onlara göre göndermeler aracılığıyla kurulan bu bağ, modernist, ironik ve parodik bir yaklaşımdı. İşte, bu sayede izleyicinin toplumsal algısıyla doğrudan ve eleştirel bir ilişki kurulabiliyordu. Dahası, oldukça yergiseldi ve yoğun biçemsel denemelerin gerçekleştiği savaş öncesi bir dönemin sonucuydu. Paul Dermé bu konuda şuna vurgu yapar: "Böylesine

büyük bir canlılık ve enerjiyle dolu bir dönemin ardından, hiç kuşkusuz, düzenin, bilimselliğin ve eldekileri gözden geçirmenin hâkim olduğu bir dönem, yani klasik bir çağ gerekiyor." Pierre Reverdy ise, "Fantezinin yerini daha büyük bir ihtiyaç olan düzen almıştı," der. Sanatçının geçmişle ilişkisine tekrar baktığımızda, yaratı biçemine estetik bir nitelik kattığını ve böylece modernite ve geçmiş arasındaki karşıtlığın fark edilmesini sağladığını görebiliriz. Stravinski, *Pulcinella* için, "Geçmişi keşfetmemi sağlayan ve daha sonraki çalışmalarımı olanaklı kılan bir epifaniydi," der. Öte yandan, ortaya konan eserin sanat tarihiyle ve kullandığı ironi yöntemiyle olan ilişkisini de göz ardı etmemeliyiz; kaldı ki, bunlar gerçek modernist sanatın başlıca özellikleridir: Temel kaideler korunur: vals, galop ya da marş birer modeldir sadece ve kasıtlı olarak abartılmaları ironiyi kuvvetlendirir. Böylece, toplumsal prototip karikatürleştirilerek ifşa olur. Bunu Stravinski dışında Les Six, Prokofiev, Şostakoviç, Ravel ve diğer pek çok kişide görebiliriz. Buna ek olarak, Stravinski'nin *Octet* gibi Bach'a has kontrpuanlar içeren daha ciddi eserlerinde, geleneğe yapılan atıf daha derin bir anlam taşır. Stravinski, müziğini, geometrik soyutun uzamsal nesnelerini betimleyen bir resimmiş gibi düşünür: "*Octuor* duygusal olmaktan çok, sadece kendisi olan nesnel öğeleri temel alan bir çalışma... Kendi formuna sahip bir nesne. Tüm nesneler gibi o da uzayda bir yer kaplıyor ve bir ağırlığı var." Messing ise şuna işaret eder:

> Bu çalışmada Stravinski karşımıza geometrik bir konstrüktivist olarak çıkıyor; tüm düşünceleri kesin, yalın ve

düz bir hat üzerinde ilerliyor ve bestelerinde çoğu zaman hâkim olan değişimin yerini burada hünerden uzak bir otorite, bir katılık ve mutlaklık alıyor.

Bu üslup çeşitliliği ve sadeleştirme yöntemiyle elde edilen kısmen ulaşılabilirlik, savaş sonrası dönemin tipik özelliklerindendir. Bu dönemde modernist tarzlar genele ulaşıyor ve geçmiş kaidelere dönük göndermelere dayalı sanat eserlerinde büyük bir artış görülüyor. Tüm bunlar savaş sonrası dönemin "çeki düzen" çağrısının sanata yansımasıdır. Öte yandan, kıyıda köşede kalmış pek çok sanatçı bunu muhafazakâr anlamda ele almış, vatansever



7. Fernand Léger, *Le Grand Déjeuner* (1920-1). Bildik nü betimlemelerinin erotizmine kapalı, anıtsal bir kübizm.

ve milliyetçi siyasi hareketlere bir çağrı niteliğinde değerlendirmiştir. Yine de tüm modernistler geçmiş döneme ait eserleri eklektik formlarla, parodiyle, neoklasik canlandırmayla ve başka şekillerde uyarlama yoluna gitmişler.

Örneğin, Léger'nin *Le Grand Déjeuner*'si (İllüstrasyon 7), modernitenin eşzamanlılığını taşıyan *La Ville*'den farklı olarak, mekanik bir neoklasisizm etkisi gösterir. Resimde gördüğümüz kadınlar "odalık"lardır ve bu haliyle neoklasik ressam Jean Auguste Dominique Ingres'i anımsatır. Bir heykeli andıran ve cilalanmış gibi duran parlak gri ten rengi akla David'in görkemli ve serinkanlı temsillerini getirir. Kadınların şişirilmiş bedenleri ise Nicolas Poussin'in klasik tarzını çağrıştırır. Yine buna benzer bir durum Picasso'nun neoklasik döneminde yaptığı *Trois Femmes à la Fontaine* (1921) (İllüstrasyon 8) tablosunda görülür. Hatta Picasso, heykelimsi olmanın yanında, Poussin'in *Eliezer and Rebecca at the Well* (1648) tablosunu andıran ve Rönesans esini barındıran bu resmin, bir de sangin tekniğiyle eskizini yapar. Aslında bu resim daha çok Yunan lahitlerinde görülen yontuları akla getiriyor; gerçekten de soğuk ve kederli bir havası var. Öte yandan temanın doğurganlığı çağrıştırması, çelişkili bir durum da yaratıyor. Elizabeth Cowling'e göre bu resim, belki de, savaş sonrası çöken matem havasının bir yansımasıdır.

Bu sanat akımı asla eskiyi hafife almak ya da parodileştirmek niyetinde değildi. Ve işte bu da, neoklasikçiler ve postmodernler arasındaki farkı ortaya koyar. Sanatta neoklasisizm, sıradışı yeni fikirler üretmek yerine soyut, mutlak, mimari, arı, kesin, doğrudan ve nesnel bir anlayışı benimser ve sanatın "evrensel" diline olan inancı tazeler.



8. Pablo Picasso, *Trois Femmes à la Fontaine* (1921). Heykel görünümlü kadınlar: Neoklasisizmin selefleriyle imtihanı.

Picasso'nun neoklasik üslupta yaptığı bu kasıtlı benzetmeler, kimilerine göre avangard deneyselliği terk ettiğinin bir işaretiydi. Örneğin, Picasso, Madam Wildenstein portresiyle Ingres'i taklit eder. John Berger bu tarz eserler üzerine şunu söyler:

Bu eserler hiçbir zaman orijinalleri kadar derin ve tatminkâr olamazlar. Çünkü formları ve içerikleri arasında bilinçli bir kopukluk yaratılmıştır. Picasso onları resmederken ya da çizerken seçtiği temaya dair bir şey söylemek yerine, aslında sanat tarihiyle ilgili ne düşündüğünü söyler bize... O, Madam Wildenstein'a bir Ingres maskesi geçirir. Bu maske pekâlâ bir Lautrec de olabilirdi fakat bu pek de hoş karşılanmayabilirdi.

Gelenek

Ezra Pound ve T. S. Eliot'un eserlerinin "Avrupai" oldukları bir gerçek... "Avrupalı" şair de içinde yaşadığı topluma dair ciddi bir farkındalık taşır. Onu eleştirirken öfkelenmek yerine hicvetmeyi seçer ve bir anlamda ona eşlik eder. Müziğiyle, resmiyle, heykeliyle, hatta ıvır zıvırlarıyla bu dünya onu kendine çeker. Şairin "Avrupa" geleneğinden gelip gelmediğini anlamak için, medeniyetin göstergelerini tarif edip etmediğine bakmak gerekir. Şair bu göstergeleri nerede bulmuşsa oraya yönelir: Roma ya da Yunan medeniyeti ya da Konfüçyüs, hatta Ortaçağ kilisesi olabilir bu kaynak. Ve daha sonra bu değerleri, şiddet ve kargaşayla sarmalanmış günümüz yaşamının karşısına diker.

Modernistler kültürü oldukça geniş bir çerçeveden ele alıyorlardı. Eliot her ne kadar "geçmişe dair bir algı"yla yola çıkılması gerektiğini düşünse de, Marie Lloyd'u ya da *Çorak Ülke*'de yer verdiği "That Shakespeherian Rag"i de es geçmiyordu. Elbette, şiirin ilk bölümünü okuduğumuzda, Chaucer, Shakespeare, Wagner, Eski Ahit, Baudelai-

re, Yunan ve "bereket" miti ve başka şeyler hakkında bir parça fikir sahibi olmamız gerektiği ortada. Eliot "Gelenek ve Bireysel Yeti"de, bir şiirin en öznel, hatta en güzel yerlerinin, artık yaşamayan şairlerin ve atalarımızın ölümsüzlüğünü taçlandıran kısımlar olduğunu dile getirir. Çünkü Eliot, farklı zamanlara ait kültürlerarası ilişkiler üzerine fikirlerini sunarken, Avrupa edebiyatının mihenk taşlarına değinilerde bulunmayı avangard bir özgünlük olarak görüyordu. Joyce, Picasso, Stravinski, Berg,

Schoenberg, Thomas Mann ve daha pek çoğu da, geçmişe ait eserleri uyarlamaya yakın duruyorlardı. Stravinski'ye göre, gelenek, "bilinçli ve üzerine düşünülmüş bir tercihtir... Bir yöntemin yerine bir başkasını getirirken gelenekler doğrultusunda hareket edilir. Dolayısıyla, gelenek, yaratının devamlılığını destekler". 20. yüzyılın modernist sanatçıları eserlerinde kasıtlı olarak bir yandan rekabet ettikleri geçmiş dönemin eserleriyle ilişki kuruyor, öte yandan var olan karşıtlıkları gösteriyorlardı. Modernist eserlerde geçmişle harmanlanarak yinelenen temalar evrenselliği getiriyor ve yine geçmişle kurulan eşzamanlı karşıtlık da esere görece bir ironi katıyordu. Bununla birlikte, *Üç Kuruşluk Opera*, Bach Koral imitasyonu eşliğinde din kavramını gündelik ve samimiyetsiz bir duygu olarak alaşağı ederken, Berg'in *Keman Konçertosu*, oldukça hüzünlü tepe noktasında Bach'ın *Ewigkeit, du Donnerwort*'un koral bölümü *Es ist genug*'dan yapılan alıntıyla bambaşka bir duruş sergiliyordu. Her iki besteci de eserlerine anlam derinliği katan bu öykünmelerin fark edilmelerini istemiş ve onlar aracılığıyla modern eserin özgül duygusunu göstermeye çalışmışlar. Bu yapılanları salt birer pastiş ya da

üslup farklılığı olarak göremeyiz; asıl amaç, geçmişe özlem yaratmaksızın, şimdinin duygularını inşa etmiş başyapıtları kullanmaktı.

Avrupa'da süregiden tüm bu uygulamalar sonucunda bilerek ve isteyerek yeni bir akım yaratıldı ve buna modernizm dendi. Pound, Eliot ve Joyce (iki Amerikalı ve bir İrlandalı), Henrik Ibsen, Nietzsche, Bergson, Freud, Einstein, Marinetti ve diğerleri, ciddi katkılarıyla şekillenen bir "Avrupa aklı"na inanıyorlardı. Tüm belli başlı modernistler her ne kadar milliyetçi duygular besleseler de, diğer dilleri ve kültürleri de yakından takip etmekten geri kalmıyorlardı. Örneğin Yeats, Hint ve Japon kültürlerine duyduğu muazzam ilginin yanında Kelt kültürünü de yakından inceliyordu. Ve yine Yeats, Mann, Gide, Joyce ve Stravinski'nin eserlerine baktığımızda, karşımıza oldukça engin bir dünya çıkıyor. Picasso'nun resimde, Schoenberg ve Berg'in müzikte yaptığı göndermeler ansiklopedik özellikler barındırıyor ve bu anlamda yaptıkları en az Eliot ve Joyce kadar girift.

Öte yandan, hiçbir büyük modernist yok ki, Avrupa dışında yer alan kültürlerden açık bir biçimde esinlenmesin ya da Batılı olmayan kültürlere yer vermesin. Tıpkı Mahler'in *Das Lied von der Erde*'si, Yeats'in Noh oyunları ve geç dönem şiirleri, Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyunları ve Hesse'nin *Siddhartha*'sı gibi. Tüm bunlara ek olarak Alman dışavurumcu ressamlar, erken döneminde Picasso, Darius Milhaud, Stravinski ve D. H. Lawrence da, başta Afrika olmak üzere "ilkel" olduğunu düşündükleri kültürlerden edindiklerini Avrupa sanatına uyarlama yoluna gittiler.

Deneysel ya da ilerici bir sanat anlayışının Amerika'daki gelişimi de (özellikle ilk dönemlerde) ağırlıklı olarak Avrupa kültürünün etkisindeydi. Bunu en açık biçimde birer Fransız hayranı olan Wallace Stevens, e. e. cummings ve William Carlos Williams'ın erken dönemlerinde görebiliriz.

Bu bağlamda, Williams ve Stevens, post-kübist resme yaklaşımları ve bunu 1913'te New York'ta düzenlenen ünlü Armory Show'da sergilemeleriyle dikkate değer. Williams şöyle demiş:

> Paris'te Cézanne ve Pisarro neredeyse elli yıldan fazla bir zamandır devrimci nitelikte tablolar yapmalarına rağmen, Marcel Duchamp'ın *Nude Descending a Staircase*'ini gördüğüm anda yaşadığım o müthiş rahatlamayı anlatamam! O an gerçekten minnettar olmuştum ve sırtımdan büyük bir yük kalkmıştı.

Örneğin, Williams'ın *Al Que Quiere*'de bildik anlatı düzenini terk etmesi, şiirlerini birer resme dönüştürür. Williams, "Metric Figure" şiirinde modern bir resim etkisi yaratmak istemiş ve bu da onu Cézanne ve kübistler gibi nesnelere ve şeylere odaklanmaya ve böylece şiirde dinamik bir natürmort etkisi yaratmaya itmişti. Ona göre şiir görsel bir sanat, kendi formuna sahip özerk bir nesneydi.

Williams, ilk gerçeküstü çalışmalarından *Kora in Hell*'in giriş bölümünde, "Bir nesneye gerçek değerini veren ve ona özgü bir karakter katan, onun salt kendisi olmasıdır. Ona biçilen değer ya da uyandırdığı duygu sahtedir," der. "Spring Strains" (Bahar Nağmeleri) (*Al Que Quiere*'de yer

alır, muhtemelen 1916 sonları) sözcüklerle yapılan kübist bir resim gibidir. "Great Figure"de (Muhteşem Sayı) ise cümlelerin ve imgelerin nasıl parçalandığını görebiliriz; Charles Demuth, Williams'ın eşliğinde yaptığı "I saw the Figure 5 in Gold" (5 Sayısı Altındandı) [1928] resmiyle bu şiiri yorumlamıştı. Williams bu dönemde tam anlamıyla "Amerikan" denebilecek bir temanın peşine düşmüştü; aynı durum Stieglitz, Demuth ve Hartley için de söz konusuydu. Onun yeni olana dair fikirleri modernist yöntemlerle sıkı bir bağa sahipti. Fakat aynı zamanda, Eliot ve Pound'u çıkaran Avrupa geleneğinden bağımsız ve en az onlarınki kadar özgün bir temaya da gereksinim duyuyordu. *Spring and All*'un (Bahar ve Diğer Şeyler) düzyazı bölümlerinde "Amerikan yaşamının görsel gerçekliği" içinde, keşfetmeyi arzuladığı Amerikan nesnesiyle soyut değerleri birleştirir (Stieglitz grubundan fotoğraf sanatçıları ve ressamlar gibi). Djikstra, *Al Que Quiere*'de on beş parçadan oluşan "January Morning" (Ocak Sabahı) şiirinde her parçada incelikle gözlemlenmiş bir ya da iki objenin temel alındığına ve "özellikle fotografik imgeler için bir *çerçeve* oluşturduğuna" işaret eder. Bunun en güzel örneği ise The Red Wheelbarrow (Kırmızı Elarabası) şiirinde karşımıza çıkar.

Wallace Stevens da Emersoncu aşkınlık geleneği çizgisinde her daim "Amerikan" oldu. O da Williams gibi, Walter Arensberg ve Carl Van Vechten gibi sanatseverlerle arkadaştı ve bu sayede avangard gidişattan haberdar olabildi. Mesela Duchamp'ın *Nude Descending a Staircase* (Merdivenden İnen Çıplak) tablosunu Arensberg'in evinde görmüştü. Erken dönem şiirlerinde benzer görsel göreliliklerden ilham aldığını da görmek mümkün. Bunun yan-

sımasını "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" (Bir Karatavuğa Bakmanın On Üç Yolu) (1917) şiirinde mükemmel bir biçimde görebiliriz. Stevens'ın mükemmellikle ve incelikle yarattığı paragraflarda yer alan serbest dizeler, tam anlamıyla avangard olmanın yanında çok daha başka değerlere de sahipti. 1937'de basılan "The Man with a Blue Guitar" (Mavi Gitarlı Adam) onun modernist sanata yaklaşımının müthiş bir özeti ve dünya ile aramızda kurduğumuz ilişkinin bir çeşit felsefesi gibidir; yazın ve resim alanında, modernist bir tutum eşliğinde gerçekliği yeniden yaratmak üzerine engin bir görü niteliğindedir.

Stevens'ın ardından ise çok geçmeden bir başka yazar, William Faulkner çıkar karşımıza. Bildiklerinin çoğunu Avrupa modernizminden öğrendiğini söyleyen Faulkner, Joyce ve diğerlerini okumuş, daha sonra da onların kullandığı bilinç akışı yöntemini büyük bir hevesle uygulamıştı. *The Sound and the Fury*'nin (Ses ve Öfke) (1929) Quentin Compson'u en az Prufrock ve Stephen Dedalus kadar kültürlü, kinayeli ve şiire meraklı biridir. Quentin karşımıza İç Savaş'ın Güney üzerindeki etkilerini yansıtan, Compson ailesinin huzursuz yaşamının bir ferdi olarak çıkar. Joyce Dublin'i nasıl ince ince işlemişse, burada da aynı detaycılık görülür. Beraberinde oldukça karmaşık denebilecek mitik ve sembolik bir düzenlemeye de rastlanır. Örneğin, *Ses ve Öfke*'nin her bir bölümü Paskalya'nın üç günüyle koşutluk gösterir. Faulkner hem burada, hem de *Abşalom Abşalom*'da romanın konusu ve onu doğuran tarihsel geçmişin trajik gelişmeleri arasında usta işi bir bağ kurar. Faulkner romanlarının epistemolojisi, çarpık algılara, insan ilişkilerine ve yazılı olmayan geleneklere bakı-

şıyla, modernist akımın en karmaşıklarından biridir; hatta James ve Proust'tan bile daha karmaşıktır. Tıpkı Woolf gibi Faulkner da bu süreç içinde 20. yüzyılın en deneysel romancılarından biri olup çıkar. Çünkü yine Woolf gibi o da her kitabında (son dönem yazdığı gerçekçi *Snopes Üçlemesi* hariç), yoğun bir şiirsel üslup kullanmış, bütünüyle kişisel ve özgül bir biçem takip etmiştir. *Döşeğimde Ölürken*'de görülen psikolojik ayrılıkların ve farklı bilinç akışlarının bölümler halinde sunulmasıyla yaratılan etkileşim buna örnek olabilir.

Doğrusu, Williams, Avrupa geleneğinin hâkimiyetine karşı çıkmakta ve modernist yöntemlerin ayırt edici bir Amerikan temasına uygulanmasını istemekte biraz geç kalmıştı. Bununla beraber, etkileri tüm dünyada görülebilecek, Avrupa modernizminin kıstaslarından arınmış ve "tam anlamıyla Amerikan" denebilecek sanatsal akımlar için İkinci Dünya Savaşı'nı beklemek gerekecekti. Üstelik bu da ancak gerçeküstücü ve başka oluşumlar bağlamında, resimde dışavurumcu soyutun ortaya çıkışıyla gerçekleşecekti. Deneysel bir özgünlüğe ve belirginliğe sahip, yerel ve bağımsız bir Amerikan sanat akımı ancak tüm bunların ardından uluslararası bir değer kazanacaktı. Kaldı ki, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Walter Abish, John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Don DeLillo, William Gass ve diğerlerinin öncülüğünde ortaya çıkan deneysel Amerikan romanı, çağdaşlarından (biçem odaklı Fransız "yeni roman"ı da dahil) çok öte bir özgünlüğe, canlılığa ve çekime sahip olacaktı.

Neredeyse tüm önemli modernistler eserlerinin kaynağı olarak geçmiş dönemlerin o çok iyi bildikleri sanat-

sal geleneklerini göstermiş, yaptıklarının onlara bir cevap olduğunu ve yine onlara birer gönderme niteliği taşıdığını ileri sürmüşlerdir. Örneğin, Matisse ve Picasso erken dönem üsluplarını çok iyi uygulayabiliyor, dolayısıyla da neoklasik esinler eşliğinde evrenselliği yakalayabiliyorlardı. Dada ve gerçeküstücülük gibi bireyin hayal gücüne ve yaratıcılığına oldukça neoromantik ve yoğun bir vurgu yapan akımların gelişine dek pek çok sanatçı, sanki onlardan önce hiç kimse bir şey yapmamış gibi bir tavır içindeydi; "yeni", "özgün", "deneysel" ya da "devrimci" olmak gibi bir kaygıları yoktu. İlk modernistlere göre geleneğin her şeyden öte anlamı, önceden belirlenmiş kurallar bütünü içinde ya da dışında *üretmekti*. Örneğin, Debussy, Wagner'in ötesine geçmiş ve Schoenberg de çalışmalarını Brahms üzerine inşa ettiğini söylemişti. Webern'in *Orkestra İçin Altı Parça*'sının (1909-10) Mahlervari marş bölümlerindeki ve Berg'in *Orkestra İçin Üç Parça*'sındaki (1914-1915) atonal dönüşümleri de ayrıca belirtmemiz gerek.

Elbette kimi modernistler de geçmişin elden geldiğince reddedilmesi taraftarıydılar. Ancak özgünlük arayışının ya da salt geçmişi reddetmenin sonucunda da ortaya eskinin standartlarına göre anlaşılmaz eserler çıktı. Duchamp'ın, kökleri Dada'nın özgürleştirici tavrından gelen muhalif duruşu bu bağlamda büyük bir etkiye sahipti. Ünlü *Çeşme* (1917) adlı eseri avangardın bir sembolü haline geldi. Sıradan bir pisuarı ters çevirip altına "R. Mutt" diye bir imza atarak izleyicinin kafasındaki heykel, diğer bir deyişle "sanat eseri" kavramını sorguladı. Daha da ötesi, sanat kurumlarının gelecekte neyi bir sanat eseri olarak görüp sergileyeceklerini test etti. Bu da postmodern sanatın mer-

kezini oluşturan pek çok konuya açılan bir kapı niteliğindeydi.

Kültürel teşhis

Modernist sanatçılar ve aydınlar bu tutumları doğrultusunda kendilerini ciddi birer kültür eleştirmeni olarak da görüyorlardı. Özellikle İngiltere'de Pound, Eliot, Wyndham Lewis, D. H. Lawrence ve Aldous Huxley'nin (diğer yerlerde de Mann, Gide ve pek çok başkasının) yazdıklarında bunu açıkça görmek mümkün. Bu kişiler, 19. yüzyılın muhalif sesleri Flaubert, Ibsen, Wilde ve Freud'un burjuva karşıtı tavırlarının izinde, yaşadıkları toplumdan ayrık ve kenarda durma eğilimindelerdi. Örneğin, denemeleri muhafazakâr sayılabilecek Eliot ilk başlarda Jules Laforgue'un absürd denebilecek ölçüde kendini yeren şiirlerini taklit etmişti. Şiirlerinde komik ve ironik bir biçimde dönemin burjuva kesiminin nasıl kendini kandırdığını gözler önüne seren Laforgue, Eliot'a rehberlik etti. Aynı şekilde Joyce da Stephen Dedalus aracılığıyla farklı bir ahlak anlayışını savundu ve siyasi ve dini zorlamalara karşı bir tavır aldı. Bireysel aykırılığın klasik bir emsali olan *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'ndeki Stephen Dedalus, sanatta ve özellikle de sanatın dilinde, dinin ve siyasetin sosyal yaptırımlarına karşı kendine ait bir dünya yaratır. Ibsen'e adadığı "Sanat ve Hayat" adlı bir deneme yazan ve henüz bir öğrenci olan Stephen'a, "modern huzursuzlukla modern serbest düşüncenin temsili" olduğu söylenir. Bir de, *Kayıp Zamanın İzinde*'de baş-

langıçta sınıfsal değerleri naiflikle içselleştiren biriyken yavaş yavaş bunlardan kopan ve eleştiren biri haline gelen Marcel'in bilincinin evrimi var. İşte, bu dönemin pek çok önemli çalışmasının temellerini, geçmişin yüksek sosyetesiyle zamanın çürümeye yüz tutmuş sosyal koşulları arasındaki karşıtlık oluşturur.

Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* romanı böylesine bir karşıtlığın keşfine açılan ve en çok okunan romanlardan biri olmuştur hep. Roman özünde bir *Bildungsroman*dır (gelişim romanı). Genç Hans Castorp karakteri de Mann'a göre şöyle biridir:

> O, yaşadığı bu komik ve tedirgin edici süreçte, insani ve duygusal yaklaşımlara, ilerlemeye ve gerilemeye, sağlığa ve hastalığa dair karşıt savlar yürütürken, bir karara varmaya çalışmaktan çok bunların hakiki değerlerini kavramaya yönelik bir tutum içindedir. Tüm yaşananların özüne nüktedan bir nihilizm hâkimdir.

Stephen Dedalus'un aksine, sanatoryumda (onun üniversitesi denebilir) kaldığı süre içinde Settembrini (Émile Zola'da ve Mann'ın romancı kardeşi Heinrich'te görülen hümanizmi ve ilerlemeci liberalizmi temsil eder) ve zeki muhafazakâr Leo Naphtha (Georg Lukács üzerine modellenmiş, uzlaşmaz, Yahudi, Cizvit, komünist ve elitist biri) ile uzun tartışmalar yapar. Ve romanın sonlarına doğru Peeperkorn'un (Gerhart Hauptmann üzerine modellenmiş olup Nietzsche'nin Dionysos ahlakını temsil eder) sözlerini duyarız. Daha önce herhangi bir şey üzerine fazla kafa yormamış Castorp onlar aracılığıyla "hümanizm, spi-

ritüalizm, psikanaliz, ilkel komünizmle bağlantılı gnostik sapkınlık" gibi *Weltanschauung*'lar arasında gider gelir. Castorp'un, dağda yaşanan bu tartışmalar sonucunda, aşağıda süregiden yaşamın sosyal koşullarından sıyrılıp derin bir farkındalığa ereceği düşünülür, oysa daha sonra görürüz ki içine düştüğü ikilemler pek de tartışarak çözülecek cinsten değildir.

Roman boyunca hem Castorp hem de okur bu nesnelleştirilen soyut kavramlarla didişip durur; bu da pek çoklarına göre Alman kültürünün bir parçasıdır. Ve Mann'ın da ortaya koymak istediği felsefi ve kültürel karşıtlıklar, elle tutulur ve sağlam bir örnek olmaksızın işlenir. E. M. Forster da yine bu karşıtlıkları gerçekçilik, sembolizm ve dini mitoloji üzerinden benzer bir biçimde ele alır. Özellikle de 1925'te kaleme aldığı, üç zıtlık üzerinden ilerleyen oldukça modernist ve şiirsel romanı *A Passage to India*'da görürüz bunu. Kitapta İngiliz emperyalizmi, Müslüman ve Hindu bakış açıları dramatik bir çakışma ve karşıtlık içinde sunulur.

Bu tarz yazarlar açısından "yüksek kültür", çeşitli değerlendirmeler yapmayı mümkün kılan ve –kültürel anlamda oldukça önemli fikirler barındırmanın yanında– toplumu huzursuz eden unsurların irdelenebileceği bir ortam sağlıyordu. *Çorak Ülke*, *Şato*, *Ulysses*, *Berlin Alexanderplatz*, *A Passage to India*, *Kayıp Zamanın İzinde*, *Jonny spielt auf* (Karşınızda Jonny), *Büyülü Dağ, The Orators* (Hatipler), *In Parenthesis* (Parantez İçinde), *Perde Arası*, *Niteliksiz Adam*, *Doktor Faustus ve Kafkasya Tebeşir Dairesi* gibi başyapıtlarda işte tam olarak bu durum hâkimdir. Geldiğimiz bu noktada anlıyoruz ki, moder-

nizm, geleneklerden doğan trajik çatışmalarla da sıkı bir ilişki içindedir. Bir de az önce sözünü ettiğimiz eserlerin hemen hemen tümünün komik ve ironik bir kahramana sahip olduğunu da belirtelim. Böylesine bir karakterle sıradan insanın davranışlarında görülen teolojik yapmacıklığa mesafe koyabilir, felsefi (ama ahlaki değil) savları göreceli kılabilirsiniz.

Yine bu modernistler, geçmişin başyapıtlarını, insanlık tarihinin kilit noktaları ve özellikle de tartışmalı dönemleri bağlamında birer referans noktası olarak değerlendiriyorlardı. Bu anlamda Eliot'un *Çorak Ülke*'sinde Chaucer, Wagner, Buda ve bereket miti eserin belkemiğini oluşturuyordu. Kimileri ise çok daha dar bir kapsama sahip eserleri temel alıyordu. Örneğin, Pound'un ilk kantolarına baktığımızda Browning'in şiirlerindeki gibi cümleleri bağlaç kullanmaksızın yan yana getiren parataktik bir üslup kullandığını, Fenellosa'nın Çin üzerine düşüncelerini ve Douglas'ın ekonomi kuramlarını dayanak aldığını ve Rönesans ve ekonomi tarihine dönük olağandışı bir yaklaşımı olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla, Pound, 20. yüzyılın kaygılarını temel alarak dönüp baktığımızda Eliot'a göre daha kenarda kalıyor.

Bütün olarak baktığımızda kullanılan bu temalar doğaları gereği özgürleştirici bir etki yaratıyor, farklı dünya görüşlerini bir uzlaşı içinde kavramamızı ve Batı uygarlığının çakışan değerlerini görmemizi sağlıyorlardı. Aynı zamanda modern çağın nasıl başladığını da bize gösteriyorlardı. Her şeyden öte, 1930'larda ve sonrasında modern sanata karşı çıkan ideolojilerin hastalıklı bir biçimde kendinden emin ve seçici tavrını da bozguna uğratıyorlardı.

Üzerinde biraz daha fazla durmamız gereken bir örnekle sanırım bu durumu daha iyi anlayabiliriz.

Gündelik yaşamı psikolojik açıdan eleştiren *Çorak Ülke* için ilk yorumlar olumluydu. I. A. Richards bu şiiri "savaş sonrası bir neslin ruh hali"nin bir yansıması olarak görür ve "bir önceki neslin sorunu dindi, şimdikilerin de cinsellik" diyerek yorumunu sürdürür. C. Day Lewis ise, "Savaşın hemen ardından çöken psikolojik buhrana ve bu etkiye kapılan eğitimli insanların zihinsel yapısına dair özgün bir yaklaşım," der.

Ancak şiirin bünyesindeki daha geniş kapsamlı, özellikle de dini unsurları ilk bakışta görmek pek de kolay değildi ve aynı Ulysses'te olduğu gibi yine mit yoluyla ele alınmışlardı. Başta aklın psikanalitik yönlerine eğilen pek çok modernist için mit, salt çağdaş insanın "ilkel" fantezilerini ifade eden bir olgu değildi. Aynı zamanda insan ırkının başlangıçtaki çocuksu doğasını da gösteriyordu bize. Bu doğrultuda tedirgin edici bir düşünce geliyordu akla: modern tecrübelerimizin, özellikle de cinselliğimizin ve muhafazakârlığımızın kökeninde aslında kadim mitlerin olabileceği düşüncesi. Joyce'un *Ulysses*'te bu anlamda yaptıklarını takdirle karşılayan Eliot da *Çorak Ülke*'de benzer dayanak noktaları kullandı. Doğrusu, Eliot, kullandığı bu "mitik yöntem"in yaratıcı yazarlık üzerine etkilerini "Einstein'ın buluşları"yla karşılaştırıyordu. Bunun nedeni olarak da, "Birkaç yıl öncesine kadar imkânsız gibi görünen işleri, psikoloji (ciddiye alsak da almasak da), etnoloji ve *Altın Dal* sayesinde yapabildik," der. Açıkçası

Yeats için bile imkânsızdı bunlar; yine de onu mitik yöntemi üstünkörü kullanan biri olarak görmek haksızlık olur. Mitik yöntem "modern dünyayı sanat için uygun bir hale getirmek adına atılan bir adım"dı ve bu da taahhüt ettiği zihinsel kazanımın bir parçasıdı. A ve B arasında yapılan göndermede sağlam bir eşleşme yaratılabilirdi. Örneğin, *Çorak Ülke*'de bugünkü Thames Nehri üzerinde iki âşık – Richmond kıyısında bir kanoda baştan çıkarılan kız–, yine Thames Nehri'nde fakat eski zamanlarda bir kraliyet kayığında flört eden Kraliçe Elizabeth ve Leicester'a göre çok daha edepsiz görünüyorlar; acaba yanılıyor muyuz?

Eliot ve pek çok çağdaşı miti kavramsallaştırmak adına kültürel fikirlere yöneldi. Ancak bu yönelim doğası gereği oldukça tartışmalı ve sorunluydu. Bunu Eliot'un yararlandığı kaynakların birbirinden çok farklı görüşler barındırmasından anlayabiliriz. Yaratıcı işlerde mitin modernist kullanımı, birbiriyle çelişen ifadeleri yan yana getirmekten geçiyordu. Tüm bu düşünceler de sanatçının içinde yaşadığı kültürle ayrı bir ilişki içindeydi. Bir tek Eliot'a baktığımızda bile pek çok olası kaynak görmek mümkün. Eliot bu kaynaklara *Çorak Ülke*'nin sonunda yer alan, fakat daha sonra "sahte ilim" olarak adlandırdığı notlarda yer vermiştir. Şayet şiiri bütünleyen ana bir mit arayışına girecek olursanız, Eliot'un mitin ilkellikle ve dinle olan ilişkisi üzerine düşüncelerini, Frazer'dan okuduklarını (özellikle de *Altın Dal*'ın 4. cildinde yer alan "Ölen Tanrı" üzerine) göz önüne almanız gerekir. Bir de bunlara Jessie L. Weston (belli ölçüde), Jane Harrison ve diğer Cambridge antropologlarından okuduklarını, ayin ve mit arasındaki ilişkiye dair düşüncelerini ve üniversite yıllarında gördüğü

antropoloji derslerinden edindiklerini de eklemeniz gerekir.

Bu bilgileri de ortaya koyduktan sonra, şiirde görünüp kayboldukları noktalarda, farklı "kültürel ağırlık"larını da belirlememiz gerekir. Kullanılan ifadeler bir konuşmadan ya da bir kitaptan alıntılar olabilir; tıpkı *Gerontion*'un altında, Stephen Dedalus'un tarih kavramını "uyanıp kurtulmak istediğim bir kâbus" şeklinde tanımlayışının yatması gibi. Yine bu ifadeler bir şiirden, bir incelemeden ya da antropolojik, felsefi ve psikolojik araştırmalardan geliyor olabilir.

Eliot'un mite dair genel düşüncesini oluşturan tüm bu olası kaynaklar, kültürel açıdan yaşanan sıkıntıları ya da ikilemleri görmemizi sağlar. Burada, özellikle "mit dini destekleyebilir mi, yoksa onun yerini mi alır?" temelinde bir tartışma söz konusu. Bu ikilemler eserin başyapıt olarak kabul görmesini ve her daim yeni çözümlemelere açık olmasını sağlayan etkenler. Aynı durum Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri* ve Picasso'nun *Guernica*'sı için de geçerli. Eliot'ın *Çorak Ülke*'de mitin konumuna gösterdiği aynı ilgiyi, dindar kişiler de yine benzer gerekçelerle gösterir. Aslına bakarsak, bu yöntemin esas amacı, tarihin ışığında kültürel bir teşhis yapabilmekti. Bu doğrultuda *Çorak Ülke* ve Pound'un *Draft of XVI Cantos* eserleri, bir anlamda "çökmüş bir Avrupa'nın yansıması"dır. Aynı değerlendirmeyi Lawrence'ın *Âşık Kadınlar*'ı, Mann'ın *Venedik'te Ölüm* ve *Büyülü Dağ*'ı, Yeats'in "Bin Dokuz Yüz On Dokuz"u ve bu döneme ait pek çok başka metin için yapabiliriz.

Modernist mit düşüncesinin en önemli yanı ise, tarihle olan ilişkisi çerçevesinde, sanatı yeni ve tehditkâr bir ko-

numa taşıyabilmesiydi. Nietzsche'nin de dile getirdiği gibi, bu yaklaşıma göre tarihin kendisi de bir çeşit mitti ya da, tam tersi, mit bir ulusun altta yatan tarihini meydana getiren bir esastı. Örneğin, Yeats, şiirlerinde ve oyunlarında İrlanda'nın Hıristiyan oluşundan çok önce hüküm süren kadim Kelt mitlerine yer vermiş, böylece Katolik Kilisesi dışında "hakiki bir İrlanda" gösterebilmişti. Bir başka açıdan da modern mit düşüncesi, tarihsel gelişim karşısında muhafazakâr bir inkâr yoluna gitmek anlamına da gelebiliyordu. Çünkü, yine Nietzsche'nin de belirttiği gibi, bu modernist mit algısı "özünde" mitik tekrara dayalı evrenlere tabiydi; *Ulysses* için de bu geçerli olabilir. Mit, tarihin iktisadi yönlerine dair marksist ya da diğer ilerlemeci görüşler karşısında muhafazakâr ve belki de biraz kötümser bir tutum takınır. Aynı zamanda bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucunda insan davranışlarının kökten değişimine dair inanca da meydan okur (bilimkurguyu dışarıda tutuyorum). Elbette bir moderniste sorduğunuzda, size bilimkurgunun ve ütopik fantezilerin mitlerin yapısal özelliklerinin tümünü barındırma eğiliminde olduklarını ve bunlara bilimsel evrimin tüm aşamalarında rastlandığını söyleyecektir.

Yeats, Eliot, Pound ve Auden, Gide, Joyce ve Mann, Stravinski ve Schoenberg, Matisse, Picasso ve diğer gerçeküstücüler gibi hemen hemen tüm önemli modernistler, bir dönem mutlaka mitin kültürle olan ilişkisiyle ilgilenmişlerdi ve eserlerinde bir anlatı, yapı ve gönderme yöntemi olarak onu kullanmışlardı.

Modernist sanat, din ve tarih çerçevesinde açıklanan bir kültürü Arnoldçu (Matthew Arnold, ç.n.) bir tutumla

reddettiği andan itibaren, Rilke'den *Ağıtlar*, Eliot'tan *Dört Kuartet* ve Mann'dan seri bir roman olan *Yusuf ve Kardeşleri* gibi ayrık eserlerin ortaya çıktığını görebiliriz. Öte yandan, yine aynı dönemde, bu eserler çoğunluğun düşüncesine göre, resmi dinlerle gerilimli bir ilişkiye de sahipti. Bu gerilimin ana nedeni, sanat dünyasının 19. yüzyılın sonlarından itibaren kabul gören tüm değerlerin ötesine geçmek istemesi ve dinsel mitleri yaratan, derin ve ebedi o kadim bilgeliğe ulaşma çabasıydı. Yeats'in de etkisinde kaldığı Madam Blavatski bunu şu şekilde ortaya koyar:

> Sanırım şunu net bir biçimde belirtmem gerek: bu ciltlerde bahsi geçen öğretiler her ne kadar bölük pörçük ve tamamlanmamış da olsa, temelde hiçbiri tam anlamıyla bir Hindu, Zerdüşt, Keldani ya da Mısır dini, Budist, İslamiyet, Yahudi ya da Hıristiyan öğretisi değil. Gizli Öğreti'de tüm bunlardan parçalar mevcut. Her tür gizemin ve dogmanın gelişmesini ve elle tutulur bir hale gelmesini sağlayan ve farklı dini sistemlerin kökeninde yatan o hakiki öğeye ulaşabilmemiz, yine bu sistemler vasıtasıyla mümkün olabilir.

Bu sularda yüzmek edebiyata yeni sorumluluklar yüklüyordu. Symons *Sembolist Akım*'da bunu şu şekilde ortaya koyar: "Şimdiye dek yalnızca dinin bize verebildiklerine el atan edebiyatın bizzat kendisi, Kutsal Ayin'in görevlerini ve sorumluluklarını paylaşarak başlı başına bir dine dönüşüyor." Modernitenin sekülerlik üzerine olan etkisini göz önüne aldığımızda, modernistlerin mit ve dinle böylesine içli dışlı olmaları kulağa şaşırtıcı gelebilir. Ancak, dindarlar

(Kandinsky, Mondrian), yüzünü geleneksel dinlere dönmeye başlayanlar (Eliot, Stravinski, Auden, Schoenberg), şüpheci fakat ilgililer (Gide), geleneksel dinden uzak olup mitolojiyi benimseyenler (Yeats, Stevens) ve seküler Bloomsbury agnostiklerinin tümü sanatın bir bakıma geleneksel dinlerle ya çatışma halinde olduğunu ya da onları tamamladığını düşünüyorlardı. Yeats, Shaw, Lawrence, Mann ve pek çok başka kişi, farklı dinlerin ya da Jung gibi düşünürlerin izinde, benzer bir psikolojik etki yaratabilen farklı bir olgunun arayışına girdiler (Huxley, Yeats). Ya da, Freud'un da yaptığı gibi, psikolojik tartışmalar yoluyla dinin nörotik bir kaçınılmazlık sonucunda ortaya çıkan bir sanrıdan ibaret olduğunu göstermeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Nihayetinde, aydınlar arasında dini kurumların yerine geçebilecek bir başka etkili güç arayışı, modernist dönemin en önemli miraslarından biri oldu.

III. Bölüm

MODERNİST SANATÇI

Hatıraların, düşüncelerin ve duyguların, duyusal bilinç dışında da varolduklarının keşfi, bana göre, psikoloji bilimini öğrenmeye başladığımdan bu yana atılmış en önemli adım.

William James, *Psikolojinin İlkeleri* (1890)

Modern hayatın en zorlu yanlarından biri de, bireyin toplumun hâkim güçlerine, tarihsel geleneklerin ağırlığına, onu saran kültürel etkenlere ve yaşamın yöntemlerine karşı bağımsızlık ve bireysellik edinmek adına girdiği mücadeledir.

Georg Simmel, *Kent ve Zihinsel Hayat* (1903)

Bir an durup sıradan bir akla ve onun sıradan bir gününe dönüp bakalım... Atomların kendi düzenleri içinde zihnimize üşüşmelerini izleyelim, kalıbını çıkaralım; görünürde her ne kadar kopuk ve tutarsız da olsalar, her bir görüntü ya da her bir olay bilinçte bir iz bırakır.

Virginia Woolf, "Modern Kurgu" (1925)

Öznel bakış açısı: bilinç akışı

Modernist sanatın belli başlı eğilimlerinden biri de kişisel deneyimleri öne çıkarmak ve ona daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir önem atfetmekti. 19. yüzyılda imgeye, sembolizme, düşlere ve bilinçdışına yapılan vurguları miras alan modern dönemin en önemli sanatçıları, her daim bireyin kendi farkındalığını öne çıkardılar. Dahası, imgeler, sezgiler ve "epifanik" anlarla hakikatin bulunması yolunu benimsediler. Böylesine bir tutum da çoğu zaman akılcılıkla ya da toplumsal bakışla çelişen bir durum yarattı. Bu yaklaşım da sanatın pek çok dalında karşımıza çıkar: Debussy'nin *Pelleas* eserinin özünde ve Richard Strauss'un *Elektra*'sında Klytaimnestra'nın rüya aryasında, Apollinaire ve Eliot'un şiirlerinde, Gottfried Benn'in şiirinde ve Schoenberg'in *Erwartung* ve *Pierrot Lunaire*'inde duyguların dışavurumcu ifadesinde, van Gogh'un izinden giden fovistlerin doğal rengi terk ederek farklı duygu durumları yaratmalarında, kübizmin oldukça öznel yaklaşımında ve Kandinsky'nin düşsel soyutlarında.

"Bilinç akışı"nın modernist kullanımında imgesel çağrışım yöntemi tüm sanat dallarının temelini oluşturur ve bu da çoğu zaman bilinçdışında gerçekleşen bir olgu olarak kabul edilir. Bu yaklaşımın amacı, Bergson'un da altını çizdiği gibi kişisel zaman (durée) deneyimimizin değişkenliğiyle başkalarınınki arasındaki uyuşmazlık bağlamında öznel psikolojik süreçlere bağlı kalabilmektir. Daha önce verdiğimiz örneklerden de anladığımız gibi, bu tür düşünceler söze döküldüğünde yazılı dilin genel kurallarına bağlı kalmazlar. Joyce'un Leopold Bloom'u bakın bir balık üzerine neler demiş:

Bu iş fosforla yapılmış olmalı. Mesela bir parça morina balığı kaldı diyelim. Üzerindeki mavimsi gümüş rengi görür gibiyim. Gece mutfaktaki kilere gittim. Dışarı çıkmak için çıldıran kokular berbattı. Ne istemişti peki? Kuru Malaga üzümleri. İspanya'yı düşünerek. Rudy doğmadan önce. Şu mavimsi yeşilimsi fosfor. Beyne çok iyi gelir.

Ya da *Ulysses*'te Bloom'un durmadan çalan fayton çıngırağından tuhaf bir biçimde nem kapışının anlatıldığı "Sirenler" bölümü. Daha sonra anlıyoruz ki, onu asıl rahatsız eden şey, Molly ile sabah kahvaltı ettikleri yatağın üstünde duran pirinç halkalardan çıkan sesi, aynı günün öğlesinde ve aynı yatakta Molly ve âşığı Blazes Bolan sevişirlerken de duyması ve faytondan gelen sesin ona bu olayı çağrıştırmasıymış. Bu imgeleri nasıl çözümleyeceğimiz, kafamızda oluşan Bloom kavramıyla örtüşüp örtüşmediği ve kurguda "neler olup bitiyor"un cevabı ise tamamen bize kalmış. Burada esas önemli olan, mantıklı bir bağlantı olmaksızın, dolaylı göndermeleri de içine alan çağrışımın ve ortaya konan fikrin bileşimi. Kabaca tarif edersek, bu fikir, zihinde geçen düşüncenin tam olarak söze dökülmeden önceki halini, zihnin gündüz düşü evresini ortaya koymaktan geçer. Burada kişinin özel yaşamına dair yeni yaklaşımlar belirir. Bloom, Molly'nin ihanetini *düşünmemeye* çalışsa da pek çok şey ona bu durumu çağrıştırır ve Bloom'un bilinç akışında, asla yüksek sesle dile getirmeyeceklerini ya da getiremeyeceklerini görürüz. Örneğin, "Nausikaa" ve "Kirke" bölümlerinde Bloom'un kadınlarla ilgili fantezilerini ya da *Ses ve Öfke*'de zekâ özürlü Benjy'nin bilinç akışını.

Joyce'un romanındaki yeni ve özgürleştiren kazanımlar çok açık: Bloom oldukça "sıradan" biriyken, Stephen Dedalus'un inanılmaz yaratıcılıkta bir zekâsı vardır. Molly'nin düşünceleri de, cinsel hayatını ortaya dökmenin yanında, Boylan hakkında asla konuşarak ifade edemeyeceği duygularını yansıtır ve modernist yöntemle Molly'nin suretinde, 19. yüzyıl romanında eksik olan bir şey, kadının cinselliğe bakışı açığa çıkar.

> Memiş diyor ya gülmeden edemiyorum buna ama yine de uçlarını sertleştirmeye devam etmesini sağlayacağım ve bu iki yumurtayı marsalaya gömüp besili bir hale getireceğim onun için nasıl olmuş acaba ikiz gibi iki tane bu damarlarla ve şeylerle örülü ne garip müzedeki heykeller gibi bir tanesi yalandan elleriyle örtmüş ama tabii ki güzelliği simgeliyor olmalı iki şişkin torbanın arasından sarkan o şeyini sana bir şapka askısı gibi sokan erkeğinkiyle karşılaştırdığında neden bir lahana yaprağıyla örttüklerine şaşırmamak gerek.

Virginia Woolf, psikolojik gerçekçilik bağlamında sanatçının bu yöntemle bilişsel bir kazanım sağladığını, öznellik üzerine belli felsefi düşünceler getirerek kavramsal bir dönüşüm yarattığını ve 20. yüzyılın benlik kavramı adına farklı bir paradigma getirdiğini açık bir biçimde saptamış. Woolf'a göre gerçekçi romanlarda:

> Her tür yerleşim yeri ve sayısız kurum betimlenir; fabrikaları, hapishaneleri, ıslahevlerini, adliyeleri ve meclisi görürüz; her birinden bir feryat, bir iç çekiş, bir kızgın-

> lık, çaba ve endüstri yükselmektedir. Oysa, tüm bunların kargaşasıyla yüklü basılı sayfalarda ve tüm bu atlardan ve sokaklardan ibaret yığında, tanıdık tek bir kadın ya da erkek bulamayız.

Woolf daha sonra bir tren yolculuğu sırasında karşısında oturan bir kadına hayalinde Bayan Brown diyecek ve H. G. Wells, John Galsworthy ya da Arnold Bennett'ın onu nasıl betimleyebileceğini tasavvur edecekti. Her ne kadar bu yazarlar onun için "oldukça değerli ve önemli" gibi gözükse de, kitapları için, "Bittikten sonra insanda garip bir eksiklik ve tatminsizlik duygusu bırakıyor. Sanki o eksik olanı tamamlamak için bir şeyler yapmak gerekiyor – insanların arasına karışmak ya da, daha kötüsü, bir çek yazmak gibi," der. Sonra da bu üç yazarın Bayan Brown'u anlatmakta nasıl yetersiz kalabileceklerinden dem vurur; oysa, Woolf'a göre, "Bayan Brown'u Fethetmek" edebiyat tarihinin bir sonraki bölümünün başlığı olacaktır. "Bir tahminde daha bulunalım; edebiyat tarihinin bu bölümü hem çığır açıcı, hem de şimdiye dek yazılmış en önemli ve en şanlı bölüm olacak." Woolf'un bizzat kendisi, *Jacob'un Odası*'yla Joycevari olmaktan çok uzak, yepyeni bir bilinç uyanışıyla bu "fetih" girişimini başlatır ve sürdürür. Bu yöntemi izlemesinin asıl amacı, basit biri bile olsa Bayan Brown'un özsaygısını koruyarak karakterin hakkını verebilmekti (tıpkı *Mrs. Dalloway*'deki Septimus Smith'in çılgın düşüncelerinde gördüğümüz gibi).

Müzisyenlerin, yazarların ve ressamların ortak noktası, modern şartlar ve özellikle de kent hayatına dair kişisel deneyimlerin doğasına gösterdikleri ilgiydi. *Çorak*

Ülke'ye tüm bunların ışığında baktığımızda, onu Eliot'un Londra'da başından geçen, nörotik açıdan karmaşık cinsel deneyimlerinin kişisel bir itirafı olarak okumamız gerekiyor. Ve yine benzer bir biçimde, *Ulysses*'te Bloom'un, Molly'nin ve Stephen'in birbirinden farklı Dublin deneyimlerine baktığımızda, şehrin doğasına dair belli belirsiz bir huzursuzluğun olduğunu da görebiliriz; ya da *Ses ve Öfke*'deki üç erkek kardeşte ve Mrs. Dalloway'in Picadilly ve Bond caddelerindeki yürüyüşlerinde. Bu romanları okurken bir başka insanın zihnine girebilme hissinin yanında, bize ahlaki ve politik anlamda bir özdeşim ve sempati duygusu veren bir diğer şey de farklı bir kültürel çevreye ait bir kişinin dilsel duyarlığına erişebilmektir. Dış etkenler de eksik değil ama onları çoğu zaman bireyin bakış açısından öğreniyoruz. Dolayısıyla, bu etkenler ciddi bir yazarın gerçek bilgilerini yadsıyan, görmezden gelen, hatta sessizce öyle olduğunu varsayan bir görünüme bürünüyorlar.

> Big Ben çalıyor. İşte! Gümbürtü de geldi. Önce bir uyarı, müzikal; sonra saatin ilerleyişi, geri dönüşsüz. Hüzünlü dalgalar halinde havada dağılıyor. Victoria Caddesi'nden geçerken, ne kadar da budala olabiliyoruz diye düşündü. İnsan onu neden bu kadar sever, nasıl bu şekilde düşünebilir, anlamlandırarak, yeniden icat ederek alt etmesi, her dakika yeniden yaratarak, Tanrı bilir; ama en müşkülü de, kapı eşiklerinde kendi yıkımlarını içen en sefilleri de aynısını yapıyor; kimse bunu değiştiremez, içini bir hoşluk kapladı, Parlamento'nun bu konudaki kararından dolayı: hayatı seviyorlar. Onu asıl cezbeden insanların gözleriydi; o gürültülü patırtılı curcunaydı; faytonlar, otomobiller, otobüsler,

kamyonetlerdi; boyunlarına asılı ilan panolarıyla sallanarak dolananlar, sokak çalgıcıları, laternalar ve başının üstünden utkuyla geçip giden bir uçağın o tuhaf uğultusuydu; hayattı; Londra'ydı; Haziranın tam bu anıydı.

Bireyin öznel bakış açısına verilen önem, grup bilincine ve gelenekselliğe karşı duyulan güvensizlik (*Ulysses*'te Yurttaş'ın politik görüşü ve *Mrs. Dalloway*'de Dr. Bradshaw'un tıbbi görüşleri gibi), modernizmin başlıca özelliklerinden biridir. Pek çok önemli roman da belirli bir zihin yapısının izini sürer. Joyce'ta Stephen, Proust'ta Marcel, Mann'da Hans Castorp, Woolf'da Lily Briscoe, Alfred Döblin'de Franz Biberkopf, Robert Musil'de 'Niteliksiz Adam', işte bu arayıştan doğar. Ayrıca Wallace Stevens, William Carlos Williams, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn ve diğer pek çok şair de yaşadıkları çağın yeni epistemolojisini taşırlar. Aynı durum, başta öznelliklerini cesurca sergileyen Wassily Kandinsky, Salvador Dali ve Max Ernst gibi ressamlarda ve Arnold Schoenberg ve Alban Berg gibi bestecilerde de görülebilir.

Öznel bakış açısı çözümlemelerindeki bu yaygınlık, felsefe alanında Bergson'a ve psikoloji alanında da Freud'a kadar uzanır. Yine de buna en çok, öznel benliği temel alan modernist sanatta rastlanır. Modernist sanat bu tür bir psikolojiyi betimlemiş, yaratıcı ve kendini ifade etme arzusu taşıyan bireyi yaygın toplumsal kanıların zincirinden kurtarmış (Joyce'un kendini Stephen Dedalus'ta göstermesi gibi) ya da okuru farklı ve muhalif bir kimlik sahibi gibi hissettirmiştir. Bir diğer taraftan, bu eserlere yaklaşımımız doğrultusunda, kadınların durumu da oldukça dik-

kat çekicidir: Dorothy Richardson'un seri romanındaki kadın kahramanın muazzam bilinç akışı, Molly Bloom, Mrs. Dalloway ve Lily Briscoe'nun durumları gibi.

Epifani ve görü

Özellikle de Joyce söz konusu olduğunda, yazarların epifanik anlar peşine düşmeleri modern edebiyat yönteminin en çarpıcı unsuru olmuştur. Mantıklı bir düşünce sistemi olmaksızın ve bütünüyle bireye *has* bir olguyu oldukça öznel bir açıdan kavrama anı, bir anlamda da hakikate ulaşmak demektir. Elbette edebiyat geleneğinde bunun ilk belirtileri William Wordsworth, Gerard Manley Hopkins, Fransız sembolizmi, George Eliot ve Joseph Conrad'da görülmüştür. Ancak Joyce modernist sanatın özünü oluşturacak bu psikolojik süreci asıl başlatan kişidir.

> İşte, ben bu ana epifani diyorum. Bir nesnenin önce *tek* bir bütün olduğunu düşünürüz, ardından aslında düzenli ve bileşik yapıda bir *şey* olduğunu anlarız ve en sonunda da parçalar arasındaki ilişkinin narinliği, temas ettikleri noktalardaki kesinlik, bize bunun *o* şey olduğunu gösterir. İlk bakışta görünenin altından onun özü ve aslında ne olduğu yüzümüze çarpar. En sıradan nesnenin ruhu ve mutlak yapısı gözlerimizi kamaştırır. Nesne kendi epifanisini yaratır.

Bu sav, bir yandan, soyut sanatta ve natürmort resimde güdülen etkileri açıklıyor, diğer yandan da Bloomsbury çıkışlı "hakiki form" kavramının ilk oluşumlarını yansıtıyor.

Ancak, bununla sınırlı kalmayan hakikatin doğasını sezme yetisi, Joyce, Mann, Woolf, Jean-Paul Sartre ve başkalarında da karşımıza çıkıyor ve edebi epifaninin merkezini oluşturuyor. Joyce'a göre, bu, bir anlamda, ilk olarak Walter Pater'ın ortaya attığı "estetik mesafe"nin psikolojik bir süreciydi. Bu süreçte zihin "hapsedilir", "eğilimlerinden ya da kaçındıklarından arındırılır" ve sonuçta "algılanana dair en doyurucu bağlar açığa çıkar" (Mondrian'ın sanatına işte bu gözle bakmak uygun olurdu).

Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi'ndeki Stephen ise sıradan bir sepet üzerine daha çok Kantçı diyebileceğimiz bir düşünüş sergiler: "O düzgün çizgiler üzerinde bir noktadan diğerine gidersin; parçaların sınırları içinde oluşan dengeyi fark edersin; yapısındaki ritmi hissedersin." İşte, bu o *şeydir*. "Onu oluşturan bileşik çok katlıdır, bölünebilir, ayrışabilir; sonra, parçaları bir bir kavrarsın ve bu parçaların biraradalığı tam anlamıyla armoniktir. İşte, ben buna *consonantia* (ahenk) derim. 'Tam on ikiden', der Lynch, 'çok zekice.'"

Woolf böylesi bir yaklaşıma çok daha fazla önem verir ve yakın durur; şeylerin dünyanın geri kalanıyla kurdukları ilişkide hakikati açığa çıkaran potansiyel bir yön görür.

> Giriş kapısının yanındaki çiçek tarhına bakıyordum. "İşte bu bir bütünlük," dedim kendi kendime. Üzerinden yapraklar fışkıran bir bitkiye baktım ve aniden çiçeğin yeryüzünün bir parçası olduğunu kavradım; çiçeği kapsayan bir alan vardı; işte, gerçek çiçek de buydu; bir parçası yeryüzü, bir parçası çiçek. Bu düşünceyi daha sonra faydalı olabileceğini düşünerek aklımın bir köşesine not ettim.

Gerçekten de faydalı olacaktı:

> Bir anda silkinir gibi olmuştum. Ama beni sarsan, günlük hayatın üzerimizi örten perdesinin arkasına saklanmış ve çocukluğumda varlığına inandığım bir düşman değildi. Bu, bir başka düzene ait gerçekliğin ifşasıydı; görünenin ardında var olan esas gerçeğin bir işaretiydi ve ben de onu söze dökerek var kılıyorum.
>
> (...)Yazarken neyin neye ait olduğunu keşfetmek bana büyük bir coşku veriyor; bir sahneyi doğru aktarabilmek; bir karakteri oluşturmak. Bu noktadan yola çıktığımda felsefe diyebileceğim bir şeye varıyorum; her koşulda, o perdenin ardında bir tasarımın olması benim daimi düşüncem ve bizler, yani tüm insanlar, onunla bir şekilde bağlantılıyız; tüm dünya bir sanat eseri ve hepimiz bu eserin birer parçasıyız. *Hamlet* ya da bir Beethoven dörtlüsü, dünya olarak adlandırdığımız bu devasa kütlenin esas gerçeği. Fakat bir Shakespeare, bir Beethoven ya da bir Tanrı kesinlikle ve kesinlikle yok; biz kelimeleriz; biz müziğiz; biz o şeyin ta kendisiyiz. Ve işte ben, o silkiniş anlarında bunu iliklerime kadar hissedebiliyorum.
>
> İçimdeki bu sezgi –öylesine içgüdüsel ki sanki hep oradaymış gibi– St. Ives'in giriş kapısındaki o çiçek tarhını gördüğüm andan beri hayatımın akışını tamamen yönlendirir oldu.

Woolf'un bu sözleri, felsefe, din ve genel olarak ideolojilerde ağız birliği edilmiş savlara karşı 20. yüzyılın şüpheci

tutumunu yansıtıyor. Kişi, deneyimlerini kendisi düzenler ve bu düzendeki tutarlılığı da felsefe ya da din değil, bir sanat eseri ya da bir hikâye sağlayabilir. "Benlik" dışarıdan göründüğü gibi, bir ahlaki değer ve yozluklar külliyatı değil, bireyin "öykü"sünü barındıran bir olgudur ve pek çok modernistin dayanak noktası olan Proust'ta da gördüğümüz gibi, yerel, fakat etki alanı olağanüstü geniş ve güçlü, sanatsal bir düzendir.

Deniz Feneri'nde Lily Briscoe'nun son "görü"sü de epifanik bir andır. Lily, "Bayan Ramsey ve James basamakta otururken" konulu bir resmi bitirmeye çalışmaktadır. Oysa romanın ilk bölümünde merkezi bir öneme sahip Bayan Ramsey bir süre önce ölmüştür. Hayata dair bu son "uyanış" anı, nesnenin doğası, geçmişte yaşananlar ve bunları sanat vasıtasıyla bir düzene koyabilmek arasında mükemmel bir denge göze çarpar. Belki resim yapmanın amacı da budur; ya da değildir, çünkü Lily'nin kafasında resimden başka şeyler de vardır:

> Neyse ki hâlâ şu boşluğu çözemedim diye düşünerek fırçayı tekrar eline aldı. Boşluk ona dik dik bakıyordu. Resmin tüm hacmi onun ağırlığı çevresinde dengelenmişti. Görünürde güzel ve aydınlık, tüy gibi hafif ve uçucu, tıpkı bir kelebeğin kanadındaki gibi içiçe eriyip giden renkler olacaktı; fakat yüzeyin altında, bu yapıyı sımsıkı kenetleyen sağlam vidalar da olacaktı.

Daha sonra, pencerenin ardında salona birinin girdiğini görür ve bu kişinin resmin tasarımını bozacağından endişelendiği sırada aklından şunlar geçer:

Fırçasını ağır ağır boyaya batırırken şöyle düşündü: Öyle bir düzeyde olmak isterdim ki, bir iskemleye ya da bir masaya baktığımda hem ne kadar sıradan olduklarını görebileyim, hem de ne kadar büyüleyici, ne kadar olağanüstü diyebileyim. Belki o zaman şu nihai sorun çözülürdü.

Dört Kuartet'in geleneksel Anglikan inancıyla şekillendiği aşikâr ve en can alıcı kısımlarında, Eliot'un sembollerle inşa edilmiş, bilhassa estetik ve az önceki alıntıdakine benzer epifanik deneyimlerin arayışına girdiğini görebiliriz. Bunun tek nedeni, her bir "dörtlüğün" son bölümünün ana temasını oluşturan ve şairin yarattığı dile dair farkındalık değil elbet. "Burnt Norton"un son bölümüne bu düşünceler doğrultusunda bakalım:

Söz devinir, müzik devinir
Yalnızca zamandan içre; oysa bir tek nefes alıp veren
Gün gelip de ölebilir. Söz, dile geldiği an
Gömülür sessizliğe. Sözü ya da müziği
Ele geçirmenin tek yolu
Ona biçim vermek, kalıbını çıkarmak
Kendi kıpırtısızlığında durmadan devinen
Bir Çin vazosu misali

Kendi bilincine sahip bu şiir, bütününe egemen olan kıpırtısızlığı sembolize ediyor. Sembolik leitmotivlerle dolu şiir bu yolla akla dini mefhumlar da getiriyor: Buradaki mefhum, Tanrı'nın "hareket etmeyen ama ettiren" olması. Ek olarak, bu daha çok Keats'i çağrıştıran ve sanat eseri-

nin özerkliğine yapılan vurgunun altında derin metafizik anıştırmalar da var. Öte yandan, sözü edilen biçim ve kalıp kavramları, derin düşünceyi tetikleyen, soyut sanatın "anlamlı form" özelliğine de güçlü bir vurgu yapıyor. Şiirde ayrıca müziğin soyut olma özelliğinden de faydalanılmış. Yani müzik, yine oldukça kişisel bir epifani anından doğan dini çağrışımlar eşliğinde, hem kendine özgü şiirsel bir devinim, hem de müzikal bir sembolizm gücü taşıyor.

Nota sürüp giderken kemanın kıprtısızlığı değil bir tek,
Bir eşzamanlı varoluş mevcut
Sanki başlangıçtan önce vuku bulan bir son
Ve bu son ve başlangıç
Hep oradaydı
Başlangıçtan önce de, sondan sonra da
Ve tümü
Her daim şimdide

Kermode'a göre burada baskın etken "sanat eserinin sembolist anlayış çerçevesinde, bilimin sağlayabileceğinden daha farklı ve üstün bir kavrayıştan doğan estetik bir töz olarak görülmesidir". *Dört Kuartet* belki de Stéphane Mallarmé'nin o hep yazmak istediği sembolist şiir olabilir.

Jean-Paul Sartre'ın 1931 ve 1936 arasında yazdığı, 1937'de basılan *Bulantı* adlı romanında da bize gösterdiği gibi, mistik öğeler barındıran modernist epifani, mutlaka dini olmak zorunda değildir. Sanatı bir düzen ülküsü olarak gören yerel tarihçi Antoine Roquentin, tıpkı Woolf ve Eliot'ta olduğu gibi burada da yazarının sesini yankılar: "İşte, benim istediğim bu, heyhat! Tam tamına istediğim

şey. *One of These Days*'i zenci bir hanım söylediğinde tüm mutluluklar benim olur: o melodi sanki *kendi hayatımı* anlatırmışçasına doruklara çıkarım." Ardından:

> Benim şahsi düşünceme göre, en sıradan olayların bile bir maceraya dönüşmesini istiyorsanız, yapmanız gereken –gerçekten de tek yapmanız gereken– yaşadıklarınızı bir başkasına anlatmaya başlamak. Yalnız işin içinde şöyle bir sorun var: İnsan sürekli hikâyeler anlatmaya başlayınca, varlığı hem kendi, hem de başkalarının hikâyeleriyle sarılır, başından geçen her şeye onların penceresinden bakmaya başlar ve bir an gelir kendini sadece anlatılmak üzere yaşanan bir hayatın içinde bulur.
>
> Ve mutlaka bir seçim yapmanız gerekir: yaşamak ve anlatmak arasında.

Bu son cümle, yaşamın varoluşsal anlamda özgürleşmesi yolunda, modernist estetikleştirmeden sıyrılarak, nihayetinde varoluşsal bir sorumluluğa dönüşen o canlı kendiliğindenliğe doğru atılan adımın kilit noktasını oluşturuyor. Roquentin'in yaşadığı ani bir aydınlanma anında sarf ettiği "bir roman kahramanıymışçasına mutluyum artık" sözleri tamamen olumlu bir duygu yansıtmaktadır; Woolf'ta ise bunu nesneyle kurulan ilişkiyi ya da bağıntıyı metafizik açıdan ele alışında görebiliriz. Roquentin'e göre:

> Varoluş bir anda kendini gözler önüne serdi. Soyut ulama dahil olduğu zamanki zararsız görünümü artık yok: kökleri de varoluşun içinde saklı olan şeylerin esas özü bu varoluş. Ya da kökler, parktaki geçitler, çayırdaki çimen-

ler, hepsi de yok oluvermişti birden; şeylerdeki ayrımlar ve teklikleri salt bir görüntü, bir cilaydı. Bu cila dökülmüş, geriye düzensiz, korkutucu derecede çıplak, gevşek ve devasa bir kitle bırakmıştı...

Bizler bitmek bilmeyen bir sıkıntı içinde ve kendisinden utanan varlıklar güruhuyduk; var olması için en ufak bir nedeni olmayan, utançla yoğrulmuş, sürekli diken üstünde her varlık da kendini bir diğerine göre lüzumsuz görüyordu.

Bir sonraki paragraf ise şöyle başlıyor: "Absürd sözcüğü kalemimle yeniden doğuyor." Bu sözle birlikte ahlaki ve siyasi görüşlerin modernist yorumu, yerini, postmodernist bir evren algısına, savaş sonrası boy gösteren varoluşçuluğa bırakıyordu. Modernlere göre bu, bütünlüğe sahip bir sanat eseriyken, ateist varoluşçular için ironik bir olumsallıktı, komik olmak dışında bir anlam barındırmayan ve aslında ait olduğu hiçbir yer olmayan insanın beyhude bir çabayla bazı sözel açıklamalar getirmeye çalışmasıydı. Roquentin'in "tüm varlıklar nedensiz yere doğar, zayıflıklarından ötürü yaşamlarını sürdürür ve şans eseri ölürler" çıkarımını Albert Camus ve Beckett'in tatminkâr bulup bulmadıklarını bilemeyiz ancak onların yazdıkları da bir açıklama arayışında olduklarını açıkça gösteriyor.

Tüm bu eserler, inancın sosyal yönlerine dair oldukça önemli bağıntılar taşıyor. Öte yandan, bireyin bulunduğu çevreye katılımına ve yaşamın öznel bir açıdan değerlendirilmesine verilen önemin, hem inanç sistemlerinde, hem de bu sistemleri sorgulayan ileri modernizmde ortak bir dayanak noktası olduğu da görülüyor. 1930'ların siya-

si taleplerinden doğan gerilimin gölgesinde ortaya çıkan bu öznel değerlendirmeyi daha sonra varoluşçu bireysellik topa tutacaktı.

Modernist kahramanlar

Bir önceki bölümde İngilizce yazan üç yazar üzerinden epifanik deneyimlerin izini sürdüm ve ardından Sartre ile beraber varoluşçu bir dönemece girdik. Benzer bir gelişim sürecini Avrupa'nın belli başlı tüm edebiyat eserlerinde de görmek mümkün. Örneğin, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanında Marcel'in aydınlanışına doğru ilerleyen gelişiminde, André Gide'in *Kalpazanlar* romanının yapısındaki bilinçli özgünlükte ve Sartre'da. Ya da Mann'ın *Venedik'te Ölüm* romanında Aschenbach'ın yaşadığı son sanrılarda, *Berlin Alexanderplatz*'ta (Joyce'un *Ulysses*'inden oldukça etkilenen) Franz Biberkopf'un deneyimlerinde ve Robert Musil'in tamamlanmamış romanı *Niteliksiz Adam*'da Ulrich'in muhtemelen son görülerinde.

Bu tarz benlik gelişimleri, modernist eserlerin çoğunun merkezini oluşturur ve karşımıza çıkan kahramanların bilinç akışları oldukça sıradışıdır. Örneğin, *Büyülü Dağ*'da Hans Castorp kafasını kurcalayan felsefi sorunları bir kar fırtınası esnasında yaşadığı düşsel bir deneyimle çözer.

Castorp'un, Nietzsche'nin eseri *Tragedyanın Doğuşu* etkisinde yaşadığı bu son görü, belli bir zaman diliminde gerçekleşir; Stern bu anlar için, "Yaşamın sıradanlığı içinde karşımıza çıkan seyrek ve ayrıcalıklı anlardan biri," der. Castorp işittiği farklı savların ardından şu sonuca varır

(ve Mann bu kısmı bizim için italikleştirir): "İnsan, erdem ve sevgi aşkına, ölümün düşünceleri üzerinde hâkimiyet kurmasına asla izin vermeyecek." Gelgelelim, bu sonuca, yaşadığı o düşsel ana dair farklı değerlendirmeler yaptıktan ve şu sözleri dile getirdikten sonra ulaşır: "Düşlerimizi O'nun uzantısında, benliklerimiz olmaksızın topluca görürürüz. O parçası olduğumuz yüce ruh da kendi düşlerini bizler aracılığıyla gösterir." İnsan olmaya dair mantığa sığmayan bir yer vardır; işte Castorp'un kar fırtınasında ulaştığı yer budur. "İnsan karşıtlıkların efendisidir", çünkü onlar "insan aracılığıyla var olurlar ve insan çok daha yücedir" diyerek yaptığı çıkarım, Yeats'in *Bir Görü*'sünün onüçüncü bölümüyle benzerlik taşır. Sonlara doğru Castorp, henüz Flanders cephesinde olanların etkisine girmemişken, liberal hümanist Settembrini'yle aynı safı tutar: yaşam, biz nasıl çözümlersek öyledir. Ona anlam katacak saklı ya da aşkın bir güç yoktur.

Zihinleri bulanık fakat zeki kahramanların çevresinde şekillenen *Portrait of a Lady*, *The Ambassadors* ve *The Golden Bowl* gibi romanların sahibi Henry James, elbette bu alandaki en önemli öncüllerden biriydi. Ancak Stephen Dedalus, Molly ve Leopold Bloom, Musil'in ironik 'Niteliksiz Adam'ı ve ileride göreceğimiz, sanatın içinden ya da dışından, resimde ya da edebiyatta karşılaştığımız gerçeküstü kahramanların hepsi de bu tür bir deneyimin eseridir. Ve karşımıza çıkan bu kahramanlar asla birer eylem insanı olarak değerlendirilemezler. Quinones'in de altını çizdiği gibi Marcel, Castorp, Bloom, Tiresias, Jacob, Mrs. Dalloway ve *Dalgalar*'ın altı karakteri "iradeden yoksun"lardır; daha çok, "derin düşünen, edilgen, benlik

yoksunu ve her şeyi içine atan gözlemciler" olma eğilimindedirler. Charles Russell şöyle yorumlamış:

> Tematik bir açıdan baktığımızda, Hemingway, Woolf, Musil ve Beckett gibi modernist yazarların roman kahramanları her daim yıkıcı bir etkiye sahip ya da anlamsız denebilecek bir ortam içinde betimlenirler. Yine bu kahramanlar, kendi iç dünyalarından, içgüdülerinden ya da tehlike altındaki bilinçlerinden başka çalacak bir kapı bulamazlar.

Kafka'nın *Dava* romanını okurken, K adlı kahramanın öznel tepkilerinin içine hapsedilir, klostrofobik bir duyguya maruz bırakılırız. K oldukça absürd fakat tehlikeli bir dünyanın içinde çırpınırken, roman, başına gelenlerin gerçek doğasına dair bize ne bir işaret verir, ne de bir kesinlik sağlar. Onu pençelerine alan bu sözde "yasal" süreç karşısında düştüğü şaşkınlık ve teslimiyet duygusu zihnini ele geçirir ve silindir şapkalı infaz memurları onun için geldiğinde "en son ana kadar aklına hâkim" olmaktan başka yapacak bir şeyi kalmadığını düşünür. "Terk edilmiş küçük bir taşocağı"nda kalbinden bıçaklanarak öldürülür.

> Yoksa sonunda biri ona yardım mı edecekti? Onun lehine, daha önce gözardı edilmiş yeni bilgiler mi çıkmıştı ortaya? Mutlaka böyle olmuştu. Şüphesiz ki mantığı kimse yok edemez ama yaşamak isteyen bir adamın karşısında da duramaz ya. O hiç görmediği Yargıç neredeydi? Ya o hiç katılmadığı Yüksek Mahkeme?

Onun verdiği tepki, 20. yüzyıla hâkim bürokratik adaletsizliğe, yönetimlere ve ırkçı zulme karşı öfke ve çaresizlik duyan pek çok kişinin sesi oldu. Ve insanlık ayıbı: K ölüme giderken, "yaşadığı bu insanlık ayıbının o öldükten sonra silinip gitmemesi umudunu taşıyordu". Quinones'in şu sözlerine aynen katılıyorum:

> Yaratılan bu tarz karmaşık bilinç durumları, modernizmin en önemli kazanımlarından biridir; hatta pek çok açıdan çığır açıcı sayılabilir. Bu karakterlerde ve onların algılayış biçimlerinde, toplumumuzda yaklaşık kırk yıl boyunca baskın olacak, neredeyse iki nesli etkileyen bir bilinç yapısının varlığı görülür. Onlar bize 20. yüzyıl insanının kalıbını çıkarmıştır.

Bloom'un aklını kurcalayan pek çok şey aslında modernitenin kendisidir: O da aynı Prufrock, Hugh Selwyn Mauberley ve hatta Mrs. Dalloway gibi "kişinin yaşadıklarındaki rastlantısallığı, eşzamanlılığı, akışı, çeşitliliği ve üzerinde yarattığı etkiyi göstermek açısından mükemmel bir araçtı".

Modernistlerin insan bilincine gösterdikleri bu ilginin yanında, cinselliğe karşı da doğal olarak yoğun bir ilgi vardı. Dolayısıyla, o dönem pek çok modernist sansür karşısında problem yaşıyordu. Bunların başında da, *Lady Chatterly*'yi yazana dek, yeni ve görece iffetli bir dil kullanmak zorunda kalan ve insan bedenini çok daha farklı bir biçimde betimleme arayışına giren D. H. Lawrence geliyordu. Lawrence'ı öznel kılan, başyapıtlarda bile göze çarpan o sahte ahlak anlayışından arınmış bir gerçeğe ulaşma çabasıydı. 1914'te

Edward Garnett'e yazdığı ve esas amacını anlattığı o ünlü mektubunda, fütürist lider Marinetti'den etkilenişini ve "maddenin sezgisel fizyolojisi"ne olan ilgisini belirtiyordu. Bu itkisinin nedeni şuydu:

> Çünkü salt fiziksel gerçekler temel alındığında, karakteri belirli bir ahlaki düzen içine oturtmak ve onu tutarlı kılmak gerekiyor. Benim ilgimi ise bu alışılagelmiş insan öğesinden çok, insan olmayan, insani olmayan çekiyor. Karşı olduğum asıl şey, Turgenyev, Tolstoy ve Dostoyevski'de görülen o belirlenmiş ahlak anlayışı.

Ve düşüncelerinin asıl merkezini kadın cinselliği oluşturuyordu:

> Bir kadının ne *hissettiği*, kelimenin basit anlamında beni pek ilgilendirmiyor. Hissedebilmek için bir *ego*ya ihtiyaç var. Ben bir kadını insan yapan özellikleriyle değil, fizyolojik yönleriyle ve somut olarak ne olduğuyla ilgileniyorum: Aslolan, bir olgu olarak ya da yüce ve insani özelliklere sahip olmayan bir güç olarak ne olduğudur, sıradan insan algısına göre ne hissettiği değil.

Dolayısıyla:

> Romanımda tutarlı bir *ego*ya sahip eski usul karakterler arama. Benim yarattığım türde bir *ego* sahibi birey anlaşılmazdır ve onun durumunu kavrayabilmek için bildik yaklaşımlar yeterli olmaz; çok daha derin bir sezgi gücü gerekir; öyle ki, onlara, farklı formlarına rağmen aslında

aynı olan değişmez bir elementin allotropik hallerini keşfeder gibi yaklaşmak gerek.

Aynı zamanda Lawrence'ın dostu olan eleştirmen Middleton Murry, *Âşık Kadınlar*'ı yorumlarken, karakterlerin ayırt edici özellikleri olmadığını söyler, ki roman kahramanlarından biri de Murry'den esinlenilerek yaratılmıştır. Aslında, bu, Lawrence'ın kişileri bir bütün olarak ele alışındaki özgünlüğü doğrulayan bir niteliktir: Bu nitelik, *Gökkuşağı*'nın kadın kahramanı Ursula ve emperyalist, militarist ve sert mizaçlı Skrebensky seviştikleri esnada aralarında geçen mücadelenin oldukça sembolik betimlemesinde rahatlıkla görülebilir.

> Ona sahip olabilmek için nazikçe fakat tüm gücüyle çabalıyordu. Ursula ise her zamanki gibi yakıcı ve göz kamaştırıcı olmanın yanında, bir kaya gibi sert ve de ölümcüldü. Bedeni alevler içinde tükenen Skrebensky, yine de inatla ve ruhunu ele geçiren bir zehrin pençesine düşmüşçesine vazgeçmiyor, sonunda mutlaka onu ele geçirebileceğini düşünüyordu. Dudaklarıyla onun dudaklarını aradı ve arzuyla yanıp tutuşurken bile yüzünde feci bir ölümün dokunuşlarını hisseder gibi oldu. Ursula kendini ona bırakırken Skrebensky bütün ağırlığıyla onun bedenine sokuldu ve inleyerek tekrar tekrar soludu:
>
> "Bırak geleyim. Bırak geleyim."
>
> Ursula dudaklarıyla ona çok daha güçlü, ateşli ve güneş gibi kavuran bir tutkuyla cevap verdi... Ve bu utkuyla ruhu aydınlığa kavuştu...

Skrebensky'nin "bırak geleyim" sözleri 1915'te yayınlanan özgün baskıdan sansürlenerek çıkarıldı. Bu sözlerin "salgın hastalıklardan çok daha ağır bir tehlike taşıyor" şeklinde yorumlanmasını ve müstehcen bulunarak kitabın dağıtımdan kaldırılmasını pek çok kişi onaylamıştı. Lawrence'ın temel hedefi, kadın kahramanlarının yaşam karşısında geliştirdikleri tepkilerin bütünüyle "fizyolojik" olduğunu göstermek ve böylece bilincin genel sınırlarının ötesine geçebilmekti. Bunu da romanın sonlarına doğru, Ursula'nın atlarla yaşadığı epifanik karşılaşmadaki gibi, gerekirse sembolik bir çerçevede yapacaktı. Ursula o anda aşkın salt cinsel bir uyanış [XI. bölüm] ya da makineleşerek çürüyen bir toplumun narsisizmi [XII. bölüm] ya da kişisel ilişkilere ait bir idealizm [XIII. bölüm], mutlu bir aile hayatı [XIV. bölüm] ve hatta benliğin sadece bir bölümünü kapsayan "karanlık bir cinsel şehvet" [XV. bölüm] olmadığını anlar. Ursula'nın ilk aşk tecrübesi, lezbiyen eğilimi, stajyer öğretmen olarak geçirdiği iki yıl, atılan bir nişan, üç yıllık üniversite hayatı ve bebeğini kaybedişi gibi tüm yaşadıkları, onun içsel yolculuğunun yörüngesini oluşturur ve anlatımda kullanılan ifade biçimi de, Bennett ve diğerlerinin gerçekçiliğinden uzak, düşsel bir sembolizm etrafında şekillenir. Ursula'nın kendini keşfi, herhangi bir kurumsal ya da politik güce itaat etmeyi reddeden en önemli modernist değerlerden biridir ve Ursula da bu güçlere karşı elden geldiğince direnir.

Lawrence cinselliğin dünyasını gözle görülür fiziksel betimlemelere ve pornografik klişelere dayanmadan ifade etmek durumundaydı. Bu zorunluluğun en güç olduğu yerlerden biri de *Âşık Kadınlar*'ın "Ufak bir Gezinti" bölü-

münde Birkin ve Ursula arasında pekâlâ anal olduğu anlaşılan bir ilişkinin betimlenişidir. Öte yandan, bir erkeğin bakış açısının baskın olduğu böylesi cinsel sahnelerin yol açtığı bir diğer ahlaki sıkıntı da, feminist eleştirmenlerin sıklıkla oklarına hedef olmaktı. Ancak Lawrence'ı bir modernist kılan esas, bu romanın izlediği yenilikçi yöntemdi (Wyndham Lewis de 1914'te yazdığı oldukça sert ve şovenist romanı *Tarr* ile bunu denemişti); oldukça şiirsel, süslü, imgesel, ritmik bir anlatımla, hatta ara sıra komik kaçacak kelimeler kullanarak cinsel ilişkileri yeni ve meydan okuyucu bir tarzda ele alan bir yöntemdi bu. Julian Moynahan yorumuna göre:

> Lawrence, toplumsal rol ile yaşamsal güçler arasında kalan, bahsettiği o "insani olmayan benlik" durumlarını açığa çıkarmak gibi oldukça güç bir işi, doğrusu, tam anlamıyla kotaramamış. Bu sıkıntının nedeni bir parça yöntemsel; en nihayetinde, Lawrence'ın varoluşun özündeki gerçeği ve dramı örten örtüyü kaldırmak için farklı estetik biçemler yaratması bir zorunluluktan kaynaklanıyordu.

Lambert Strether karakterinin arkasında nasıl Henry James varsa, *Gökkuşağı* ve *Âşık Kadınlar*'daki Birkin'in arkasında da Lawrence var. Bu dönemde büyük sanatçıların kendi bilinçleri hem çatışarak hem de uyum içinde, farklı biçemler ve bakış açıları eşliğinde ve neredeyse her zaman bir ironiyle yarattıkları bu karakterlerde ortaya çıkıyordu. Sanatçı, çoğunlukla eserin kılık değiştirmiş esas kahramanıydı (Proust, Marcel'in monologunda; Joyce takip etmemiz gereken "Düzenlemeci" olarak; Gide *Kalpazanlar*'daki

yazarlar olarak ve *Ses Sese Karşı*'da Aldous Huxley). *Büyülü Dağ*, *Doktor Faustus*, *Boncuk Oyunu*, *Niteliksiz Adam* ve başka pek çok modernist eserin yazarı da tam anlamıyla ansiklopedik ve anlatısal bir düzenlemeyi benimser; gerçi *Finneganlar Uyanıyor* ve *Kantolar*'da olduğu gibi bu girişim uygulamada her zaman iyi bir sonuç vermeyebilir.

Ansiklopedik düzen, çoğunlukla oldukça usta işi bir biçem uygulamasına bağlıdır. Joyce'un *Ullysses*'i, geniş bir kesimin düşüncesine göre, olup olabilecek tüm yöntemleri kullanması nedeniyle roman sanatına son noktayı koymuştur ve bu özelliğiyle hafızalara kazınır. Gerçekten de bu biçemcilik pek çoklarına göre estetik kaygılardan arınmayı da beraberinde getiriyor ve bu da modernizmin temel karakteristiklerinden biri olarak kabul ediliyordu. Öte yandan, en yoğun biçem denemelerinin çoğunda keşifçi, öykünmeci bir yön ve bilişsel amaçlar bulunduğunu daha önce de belirtmiştim (hatta derin bir düşünce yoluyla tetiklenen duygular vasıtasıyla izleyicisini dönüştürmeyi amaçlayan soyut sanatta bile). Burada altı çizilmesi gereken bir diğer şey de, modernist sanatın belirlediği yöntemleri uygularken Joyce'un en az Henry James ve diğerleri kadar kasıtlı davranmasıdır.

Bu biçemsel ustalık müzik ve resimde de karşımıza çıkar. Özellikle de tematik yineleme ve çeşitleme yolunu kullanarak birbiriyle ilintili eserler yaratan modernist ressamlarda. Böylelikle, kübist natürmortun gelişim dizgesini de "okumamız" mümkün olur: Kandinsky'nin yenilikçi bir soyutlamayla çeşitlendirdiği dinsel temalar, Pierre Bonnard'ın ev yaşamını konu alarak karısı Martha'yı yıkanırken ya da temizlik yaparken betimlemesi, Paul

Cezanne'ın defalarca St. Victoire Dağı'nı çalışması ve Claude Monnet'nin 1892'den 1926'ya uzanan bir zaman diliminde Giverny'deki bahçesini pek çok farklı resmini yaparak baş tacı etmesi, bu gelişim çizgisinin birer parçası olarak görülebilir. Tüm bu sanatçıların ortak özelliği, eserlerinin gizli kahramanları olmalarıdır (özellikle Dali eserlerinin bu şekilde yorumlanması konusunda ısrarcıdır). En belirgin örneklerden biri de Picasso'nun *Vollard Suite* çalışmasının bir bölümü olan, yaratı sürecini anlatan ve kırk altı parçadan oluşan "The Sculpter's Studio" (Heykeltıraşın Atölyesi) adlı, 1933-34 yılları arasında yaptığı gravür grubudur. Bu gravürlerin pek çoğunda tamamlanmış bir heykele düşünceli düşünceli bakan biri görünür ve resmin bütünsel biçemiyle heykeller arasında bir karşıtlık göze çarpar. Picasso heykele dair düşüncelerini onu çizerek yansıtır ve bu seride de tüm çalışmasına hâkim, Hıristiyanlık öncesinden gelen, pagan ve Arkadia usulü bir seks mitolojisini ince ince işler. Bir tanesinde klasik çizgide güzel bir kadının, bir yastıktan, toplardan ve masa ayaklarından oluşan gerçeküstü bir heykele baktığı görülür; bir diğerinde ise Olympialı bir tanrı ya da kahraman, sanatçıya modellik yapmaktadır ve bir başkasında Üç Güzel'in yanına uzanmış bir nehir tanrısı görülür. Bu seride pek çok farklı üslup hem şevkle hem de esprili bir dille canlandırılır. Pek çoğu erotiktir ve cinselliğin soyut olmayan, gerçekçi bir betimlemesidir ve tüm bu farklı tekniklerde bir ustalık yansıtan öğeler, büyük modernistlerin temel niteliklerinden sayılır.

Alban Berg'in geçmişin omuzlarında yükselen *Wozzeck* operası ansiklopedik biçem dizgesini *Ulysses* dışında belki de en çarpıcı biçimde örnekleyen eserlerden biridir. On

beş sahneden oluşan ve simetrik bir yapıyla üç perdeye bölünen bu opera, giriş, gelişme ve tepe noktasından (epilogla birlikte) oluşur; böylelikle sonat biçemiyle de koşutluk göstermiş olur. İlk perde beş karakter parçası içerir, ikinci perde bir senfoni olarak düzenlenmiştir ve son perde müzikal öğelerin (motif, nota, ritim ve anahtar) yeniden yorumlandığı bir dizi icattan oluşur. Berg, Barok ve Klasik dönemlerin biçemini atonal bir tarzda operaya yerleştirir, ancak bir an bile ironik ya da neoklasik olmadan yapar bunu. Berg de en az Joyce kadar altta yatan tasarımın fark edilmesini önemsiyor ve gönderilen her kopyanın yanına bir de taslak ekliyordu. Bununla birlikte, örneğin 1. Perde'nin 4. Sahne'sinde yer alan *passacaglia*'nın yirmi bir farklı çeşitlemesini fark etmemizi de beklemiyordu elbette. Tıpkı *Ulysses*'te de yapabileceğimiz gibi, kendimizi tamamen kurgunun dramatik gelişimine ve müziğin yarattığı duygulara bırakmayı tercih edebiliriz. Aslında tüm bu yapı, ezilmiş, ifade yeteneğinden yoksun, oldukça kıt biri olan Wozzeck ve onun duyguları etrafında şekillenir: En sonunda aklını yitiren Wozzeck cehaletin sesidir ve hikâyeyi, onun Tanrı'ya olan sarsılmaz güveni, peşinde masonların olduğuna dair boş inançları, doktor tarafından uygulaması gerektiği söylenen diyet yüzünden gördüğü sanrılar, günah üzerine zırvalaması ve en sonunda karısı Marie'ye vurmak üzereyken Marie'nin "üzerimde elini hissetmektense, karnıma bir bıçak yemeyi yeğlerim" sözünün ardından onu öldürmesi oluşturur. Aslında Marie'yi bando şefi olan âşığından yediği dayağın ardından öldürür ve daha sonra cinayet aletini saklamaya çalışırken boğularak ölür. Bu oldukça dışavurumcu melodrama ve olağanüs-

tü dramatik ve yoğun müziğe, neredeyse aynı yoğunlukta ve güçte biçemsel bir düzenleme eşlik eder. Örneğin 2. Perde'nin 2. Sahne'sindeki üçlü füg, belli ki sahnenin doğal akışına uygunluğu nedeniyle seçilmiştir; öyle ki, sahnede yer alan üç karakterin her biri kendi kişisel saplantısının peşine düşmüş görünür ve bu üç fügün temalarına dikkatlice baktığımızda, metnin ve sahnedeki eylemlerin gerektirdiği duyguyu müthiş bir tutarlılık içinde yansıttıklarını görürüz. Douglas Jarman'ın buna dair yaptığı şu tespit çok yerindedir: "Berg'in müziğini böylesine etkileyici kılan şey, paradoksal bir biçimde kaynaşan teknik uygulamalardır." Kleiber'in orkestra şefliğini yaptığı operanın 1925'te Berlin'deki ilk gösteriminden sonra Avrupa'da yakaladığı başarı, eserin zalim ve otoriter bir düzen içinde ezilen yoksul kesime (*arme leute*) arka çıkan sert bir protesto olması nedeniyle de ayrı bir önem taşır. Eser, 1934'te İngiltere'de Boult'un şefliğinde ilk kez sahnelendiği zaman artık Almanya'da gösterimi yasaklanmıştı.

Tüm bu girişimlerin ardında, yaratıcısına özgü bir düzenlemeye sahip eserleri kutsayan bir düşünüş var. Öte yandan, benliğin bütünlüğünü ve düzenini elde etmeye çalışmak, en az farklı bir estetik yapı barındırmak kadar önemli. Öykülerinin sonuna baktığımızda Stephen Dedalus milliyetçiliğin ve dinin ağlarından kurtulur; Castorp artık dağı terk edebilir; Eliot'un ise *Dört Kuartet*'in, şiirin bütününde geçen tüm temaları tekrar ettiği ve doruğa ulaştığı son bölümünde, dinsel bir uyum yakaladığı görülür. Bu dönüşümsellik modernizmin tipik bir özelliğidir ve bu bağlamda, ileri bir kültür adına ortaya konan talepleri, kişilerin öyküleri ve özellikle de zihinsel süreçleri aracı-

lığıyla anlatmak önemli bir yere sahiptir. Bu doğrultuda, yeni yeni uygulanan modernist biçemlerin bilimsel birer buluşmuş gibi görülmelerine de pek fazla şaşırmamak gerek. İşte, tüm bu nedenlerden ötürü, 20. yüzyılın başlarında Mann, Joyce, Pound, Gide, Hesse, Lawrence, Woolf ve Musil'in yarattıkları dönüşüm romanları, diğerlerine göre apayrı bir öneme sahip.

Gerçeküstücülük

1918'den sonra tüm bu eğilimler, kökten yenilikçi modernist bir akımla birlikte en uç noktalara taşındı. O da şuydu:

> GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, isim, eril. İnsanın sözlü, yazılı ya da başka bir biçimde zihnin esas işleyişini gösterme amacı güden, bütünüyle ruhsal bir otomatizmin ve mantıkla kontrol edilmeyen, estetik ve ahlaki değerlerden sıyrılmış saf düşüncenin güdümüne girmesidir. ANS. FELS. Gerçeküstücülük, belli zihinsel ilişki biçimlerinin şimdiye dek gözardı edilmiş daha üst bir gerçekliğe sahip oldukları inanışına dayanır. Bu biçimler, düşlerin sahip olduğu mutlak güçte ve yönlendirilmeksizin işleyen düşünce süreçlerinde yer alır. Gerçeküstücülük diğer tüm ruhsal mekanizmaları kökten yok eder ve hayatın temel sorunlarını çözme işinde bunların yerine geçer.

Bu, aklın yanlış güçlerini (mantıklı, itaatkâr) kutsadığı düşünülen baskıcı toplum karşısında mantıkdışı ola-

nı savunan ne ilk ne de son meydan okumaydı. André Breton'un 1924'te kaleme aldığı *Sürrealist Manifesto* bu çıkışı şöyle aydınlatır: "Mantığın üzerimizdeki hükmü hâlâ devam ediyor... Ancak bugün ve bu çağda mantığı, bir tek ikincil derecede önem taşıyan sorunları çözerken uygulamaya koyabiliriz." Dolayısıyla:

> Düş gücü belki de artık hak ettiği yere gelebilecek. Madem zihnimizin derinliklerinde saklı bu tuhaf güçler yüzeyde olanı aşabilecek ve onu devirebilecek bir kudrete sahip, öyleyse bunu gerçekleştirmeliyiz. Önce onu ele geçirmeli ve gerekirse gerekçelerimize boyun eğmeye zorlamalıyız.

Peki bu nasıl olacaktı? Örneğin, nasıl olup da o "saf ruhsal otomatizm" anına ulaşıp sanatta yeni buluşlar çıkaracaktı ortaya? Bu soruların gerçeküstücü yanıtlarından biri şuydu: Bedensel yorgunluğun, açlığın, uyuşturucuların, düşlerin ve akıl hastalıklarının "bilimsel" kullanımıyla. Bunu da Giorgio de Chirico, Jacques Vaché ve Raymond Roussel'den tutun da Jack Kerouac, William S. Burroughs, Thomas Pynchon'a kadar pek çok yazarın cüretkâr metinlerinde görebiliriz. Bu doğrultuda pek çok gerçeküstücü, araştırmacı bir kişiliğe büründü ve bu da bazen bilimsel olmak yerine gülünç sonuçlar doğurdu. Örneğin, Robert Desnos, Max Morise ve René Crevel bir araya gelerek "hipnotik uyku"ya dalma yarışı yaptılar. Eugene Jolas'ın "*Inquiry into the Spirit and Language of Night*"ı (1938) (Gecenin Ruhuna ve Diline Dair bir Araştırma) akımın önde gelen fikirlerini açıklar nitelikte:

1. Son zamanlarda gördüğünüz en ilginç rüya ya da gündüz düşü ya da yarı uyanık bir anda beliren sanrı neydi?
2. Ortak bilinçdışınızda hiç kadim mitler ya da semboller gözlemlediniz mi?

Üçüncü madde muhtemelen yine Jolas'ın çıkardığı *Transition* dergisinde tefrika edilen, Joyce'un *Finneganlar Uyanıyor*'undan etkilenerek yazılmış:

3. Zihninizin geceleri yaşadığı deneyimleri ifade edebilmek için hiç farklı bir dile gereksinim duydunuz mu?

T. S. Eliot bu soruya şu yanıtı verdi: "Aslına bakarsanız, 'gece zihni' özel olarak ilgimi çekmiyor."

Gerçeküstücü kuramın en eğlenceli uygulamalarından biri de Luis Buñuel ve Salvador Dali'nin senaryosunu yazdığı *Un chien Andalou* (1929) (Bir Endülüs Köpeği) (İllüstrasyon 9) adlı kısa filmdir: "Bir sabah birbirimize rüyalarımızı anlattık ve yapmak istediğimiz filmin bu rüyalara dayanmasına karar verdik." Filme tam anlamıyla gerçeküstü bir imgelem hâkimdi çünkü mantıksal düşünüşün en ufak bir izi bile yoktu. "Dali, 'Dün gece rüyamda ellerimi karıncaların kapladığını gördüm,' dedi, yanıt olarak ona, 'Ben de birinin gözünü ortadan ikiye kestiğimi gördüm.' Dedim." İşte, filme bu şekilde başlarlar. Bununla birlikte, filmin savundukları düşünce yapısını da yansıtması gerekiyordu: "Büyüdüğümüz çevre ve kültürün izlerinden arınmış olmasına dikkat ederek, aklımıza ilk gelen düşünceleri yazdık." Temel ölçütleri şaşırtmak ve bastırma eğiliminden sıyrılmaktı. Böylece



9. Salvador Dali/Luis Buñuel, *Endülüs Köpeği* (1929) Gerçeküstücü örneklerin başında gelen, bir ameliyat masasına yerleştirilmiş şemsiye ve dikiş makinesinden çok daha eğlenceli bir eser.

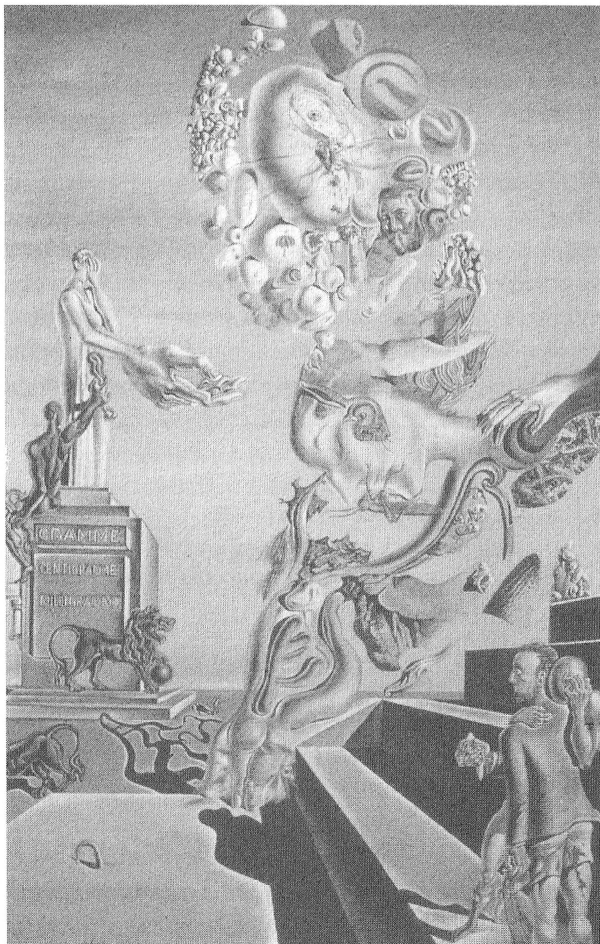
piyanoya yerleştirilmiş eşeklerin olduğu o muhteşem sahne çıktı ortaya.

Örneğin, kadın kendisine saldıran adamdan korunmak içine eline bir tenis raketi alır. Adam da karşı atakta bulunmak üzere etrafa işe yarayan bir şeyler bulmak için bakar ve (burada Dali'ye söylüyorum) 'Ne görüyorsun?' 'Uçan bir kurbağa.' 'Olmaz!' 'Bir şişe konyak.' 'O da olmaz.' 'O zaman iki ip var.' 'Tamam, ama iplerin ucunda ne var?' 'Adam ipleri çekmeye başlar fakat yere düşer çünkü ipler çok ağır bir şeylere bağlı.' 'Evet, düşüş güzel fikir.' 'İplerin ucunda iki tane kocaman balkabağı var.'

‘Başka ne var?’ ‘İki tane de rahip.’ “İşte bu, iki rahip!’ ‘Başka?’ ‘Bir top mermisi.’ ‘Yok, şöyle rahat bir koltuk olsun.’ ‘Hayır, kuyruklu bir piyano olsun.’ ‘Çok iyi, ve piyanonun üstünde de bir eşek, yok yok, iki tane çürüyen eşek olsun.’ ‘Mükemmel!’

Daha sonra, gerçeküstücülerin lideri André Breton, Buñuel’i görüşmeye çağırır ve filmi izlediğini ve beğendiğini söyler. Fakat şöyle der: “Bu bir skandal. Bütün burjuvalar size bayıldı... Şimdi karar vermeniz gerek, siz kimin tarafındasınız?” Şu sözler ise espri niyeti taşıyor gibidir: “Film öylesine TRAJİKTİ ki, sonraki birkaç gün boyunca ciddi ciddi intihar etmeyi düşündüm.”

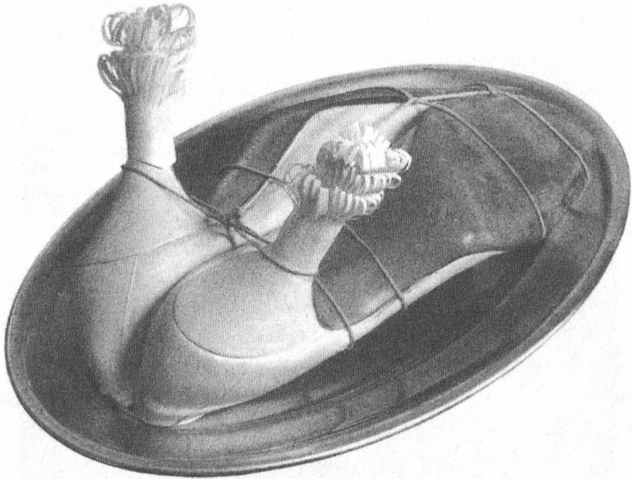
Meret Oppenheim’ın 1936 tarihli, kürkle kaplanmış bir çay fincanı gibi yalın bir gerçeküstücü obje olarak karşımıza çıkan *Objet: déjeuner en fourrure* adlı eseri, akımın sanatsal eğilimlerine dair bize bazı fikirler verebilir. Eserin adını koyan kişi Breton’dur ve bu adı seçmesinin amacı Édouard Manet’nin *Le déjeuner sur l’herbe* tablosunu ve Leopold von Sacher-Masoch’un *Kürklü Venüs* kitabını anıştırmaktır. Eser sadece kürkle kaplı bir tabak, çay fincanı ve kaşıktan (tüm parçalar Monoprix’den alınmış) oluşur. Freudyen bir açıdan değerlendiren kimilerine göre ise bu eser kadın cinsel organını çağrıştırır. Freud fetişizmi ele aldığı bir kitabında “kadın cinsel organını görebilme arzusunun yoğunluğu nedeniyle pübik kılları çağrıştıran objelere duyulan saplantı”dan bahseder. Freud’a göre, bu durumun kadınlardaki karşılığı penis hasedi olarak ortaya çıkar. Bu tür kuramları doğru kabul edip etmediğimiz bir yana, gerçeküstü objelere baktığımız zaman onları, en



10. Salvador Dali, *Le jeu lugubre* (1929). Cinsellik durumunun bir ifşası olarak resim sanatı.

azından "tanıdık olanın çılgın tezahürü" olarak düzenlenmiş, kategoriler arası geçişin birer sembolü olarak görmeyi öğrenmemiz pekâlâ mümkün.

Oppenheim'ın *Ma Gouvernante* [Dadım] (1936) (İllüstrasyon 11) adlı eseri hem birebir, hem de metaforik anlamda akla ayakkabıyı, kuzu pirzolasını, ayak fetişizmini, bağlama fetişizmini, ters dönmüş topukların ayrılmış bacakları çağrıştırmasını, vajina imgesini ve bu gibi şeyleri getiriyor. Sanatçının kendi yorumuna göre ise zevk içinde kasılan kalçaları getiriyor akla. Max Ernst 1934 yılında bir ilişki yaşadığı Oppenheim'a, karısının beyaz ayakkabılarını orijinal versiyonda kullanması için vermiş. Ancak Madam



11. Meret Oppenheim, *Ma Gouvernante* (1936). Cinsel sapkınlığın ve erotizmin metaforu olarak gerçeküstü obje.

Ernst 1936'da Paris'te sergilendiği sırada bu orijinal versiyonu yok etmiş.

Gerçeküstü sanat pek çok farklı ve kafa kurcalayıcı metaforik dönüşümler üretmiştir. René Magritte'in resimleri de bu örneklerden biri: bir tanesinde (*Le Modèle Rouge*) bir çift botun insan ayağına dönüşümünü görürüz ve bu da bize her ikisinin de bir tür deri olduğu duygusunu tedirgin edici bir etkiyle hatırlatıyor.

1919'da gerçeküstücülere katılan ve aynı yıl yaptığı, dışkı bulaşmış bir pantalon ve mastürbasyonu çağrıştıran devasa ellerin görüldüğü *Le jeu lugubre* [Hüzünlü Bir Oyun] (İllüstrasyon 10) adlı tablosuyla Dali, psikolojik bağlamda en fazla incelenen gerçeküstücü resimleri yapmanın yanında, düşsel gerçeklik formunun en anlaşılır örneklerini vererek yine en popüler sanatçılardan biri olmuştur. Tablo için *Le jeu lugubre* adını öneren ise şair Paul Éluard'dır. Dali'nin yaşamöyküsünü yazan Ian Gibson'a göre, bu resimde yer alan "dışkı, iğdiş edilme, mastürbasyon (karınca istilâsı karşısındaki dev el), bir vulva, Dali'nin babasına benzeyen bir figür ve diğer sayısız ayrıntı" sanatçının o dönemde cinselliğe ve cinsel sapkınlığa dair algılarının "hakiki bir antolojisi" gibidir.

Pek çok gerçeküstü çalışmada cinselliğe dair nevrotik, sorunlu, sıkıntılı ve daha sonra yapılan psikanalitik açıklamalara rağmen sıklıkla anlaşılması güç bir bakışın hâkim olduğu görülür. Ne ki, gerçeküstücü hareketin büyük bir bölümü burjuva karşıtı cinsel özgürleşmeyi ateşlemeye yönelikti. İnsan zihnindeki değişimler toplumsal hayatta da kendini göstermeliydi. Breton 1929'da *İkinci Manifesto*'yu kaleme aldığında artık marksizme geçmişti ve sonrasında

Freudyen düşlerin çelişkileri yansıtmadığı söylemi yerine, Hegelci-Marksist bir anlayış çerçevesinde, gerçeküstücü çalışmaların bu çelişkileri çözümlemede yardımcı olabileceği savını ortaya attı. Artık bundan sonraki amaçları (postmodern döneme dek pek çok Fransız aydınında olduğu gibi) Freud ve Marx arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya yönelik olacaktı (1960'ların özgürlük hareketleri içinde Herbert Marcuse ve diğerlerinin ise bu bağlantıları çok daha ciddi bir biçimde ortaya koyduklarını söylemek mümkün). Bu doğrultuda, pek çok gerçeküstücü, eleştirel modern ruhun buluşu olan bu aşırı eleştirel iki ideolojiyi, marksizmi ve psikanalizi benimsedi ve cinsel baskıya ve siyasi yabancılaştırmaya yönelik saldırılarında kullandı. Yani gerçeküstücü sanat, Freudyen aile yapısı ve kapitalist toplum arasında yaşanan çatışmaların ve gerilimlerin aşırı birey odaklı bir alegorisi olma görevini de üstlenmişti ve bunu başarıyla yaptı.

Gerçeküstücü düşünce, Arthur Rimbaud'dan dada şairlerine dek uzanan mantıkdışı şiir geleneğiyle örtüşmenin yanında, William Carlos Williams'ın *Kora in Hell*'i, Bob Dylan'ın *Tarantula*'sı, John Ashbery ve Hart Crane gibi Amerikan edebiyat gelenekleriyle vc resmiyle de koşut özellikler gösteriyordu. Breton gerçeküstücülüğün İngiltere'de pek fazla ses getirmediğini, çünkü Swift Walpole, Ann Radcliffe, Monk Lewis, Edward Lear ve Lewis Carroll'ın işlerinde gerçeküstücülüğün zaten görüldüğünü belirtmişti. Bu hareketin esas yenilikçi yönünü, her ne kadar bildik modernist uygulamaları gözetse de, biçemsel yöntemlerinden çok, içeriğindeki mantıkta aramalıyız. Gerçeküstücülük modernizmi aşan bazı soru-

ları da beraberinde getiriyordu: "Mantıkdışı" bir biçimde nasıl iletişim kurabiliriz? Duygularımıza ya da "ilkel içgüdülerimize" doğrudan ulaşmak mümkün mü? Bir esere baktığımızda onu çözümleyerek ya da yorumlayarak bilgi dağarcığımızı genişletebilir miyiz, yoksa onu olduğu gibi mi "kabul" etmeliyiz? (Wallace Stevens'a göre ise gerçeküstücülüğün en büyük kusuru keşfetmeden icat etmekti.)

Tüm bu sorular fantezinin (imgelemden farklı olarak) yaşamımızdaki yerini bize yeniden düşündürtüyor. W. H. Auden, oldukça modernist ve deneysel eserlerinden biri olan *The Orators*'da (1932), toplumsal davranışların Freudyen analizini alıp gerçeküstücü imgelemle birleştirerek gelmiş geçmiş en ilginç girişimlerden birine imza atmıştır. Ona göre tüm hastalıkların kökeninde psikolojik nedenler ve manevi bir sembolizm bulunuyordu (örneğin, Christopher Isherwood'un boğazı ağrıyorsa bunun nedeni yalan söylemiş olmasıydı). 1929 yılına ait 'Consider This' başlıklı şiirinde burjuva kesimi psikolojik ve siyasi gerekçelerle yerin dibine geçirilir ve şiirin arkasında, kapitalist toplumun kendi içindeki çelişkiler nedeniyle çökeceğini savunan marksist bir düşünce yatar:

Düşündüğünden çok sonraydı; o günden ise yakın
Bir yandan da, o öğleüstünden daha uzak bir zamanda
Hışırdayan cüppeler ve gürültülü adımlar arasında
Çoktan mahvolmuş o çocuklara ödüller veriliyordu.
Sen ki artık çekip gidemezsin,
Toparlanmış ve hazır olsan bile,
Uğultulu caddelerden sıvışmaya:

Zaman senindi; sisler içinde kaybolup giden,
Düzensiz nefesler ve başka başka güçler altında
Geçen o lanetli göçebe yılların ardından
Ya bir anda cinnetin içine yuvarlanıp parçalanacak
Ya da sonsuz bir yorgunlukta kaybolacaktın.

Auden'ın şiiri psikolojik rahatsızlığı ahlaki ve siyasi bir sembolizm içinde göstererek birey için yaptığı tahlili toplumun geneliyle ilişkilendirir. Ayrıca, mevcut sisteme karşı başkaldırıyı olumlayan bu şiir, ahlaki soyutlamaları elle tutulur ve canlı bir hale getirerek klinik çözümlemelerin ötesine geçmeyi başarır. *Orators*'da bu tarz bir imgelemi daha da ileri götürerek, bir devrimin gerçeküstü oluşumunu gözler önüne serer:

Seferberliğin İlk Günü

St. Philip'in basamaklarında kireçlenmeden mustarip dul kadın bir çember gibi bükülmüşken, hareketin önceden belirlenmiş başlama saatiyle birlikte ayağa dikilerek saldırının ilk işaretini verir. Uzaktan kumandalı kuzgunların ve iskambil kâğıtlarının önceden bildirdiği yenilgiyle altüst olan *moral*, iki saat bile sürmeyen edepsiz telefon mesajı bombardımanından sonra iyice çöker. Tel keskileri, somun anahtarları ve koku bombaları gibi teçhizatlarıyla hücum birlikleri, evlerin içine süzülerek tüm çalar saatleri susturur, banyo musluklarının civatalarını söker, tuvalet kâğıtlarını ve tıkaçları ortadan kaldırır. İlk hedef haber merkezleridir. Bazı mühim yurttaşların kundakçılıkla, azmettiricilikle, kalpazanlıkla, devlet dairelerinde

uyuklamakla, casuslukla, aile sırları saklamakla, kafayı bulup saçmalamakla, sapkınlıkla, dolandırma amaçlı sahte beyanlarda bulunmakla, şovenlikle, onanizmle, açık sularda korsanlık yapmakla, donkişotlukla, yasak saatlerde dışarıda dolanmakla, sabotaj yapmakla, çay içmekle, küçüklere kötü davranmakla, hain hain bakmakla ve korkaklıkla suçlandığı bir makale, her evin kahvaltı masasındaki yerini alır.

Burada, daha sonra General Ludendorff'un *Yaklaşan Savaş* (1931) adlı kitabında anlattığı, I. Dünya Savaşı'na hazırlanan Alman ordusunun seferberlik planları alaya alınmıştır. Ancak Auden çok geçmeden gerçeküstücü yöntemlere şüpheyle yaklaşacaktı. *New Verse*'ün Haziran/Temmuz 1936 sayısında 'John Bull' takma adıyla şu soruyu sorar: "Baskı nedeniyle ötelenmiş gereçlerin –sanatsal bir değerleri olsun olmasın– otomatizm yöntemiyle ortaya konmasının devrimsel değerlere ne gibi bir katkısı olabilir ki?" Çünkü, "Toplum ya da kendiniz size istediğinizi söyleme özgürlüğü verdiği an, ortadan kalkan baskı nedeniyle bu gereçler özelliklerini kaybedecektir". Üstelik madem gerçeküstücüler mantığı reddediyorlar, o zaman nasıl oluyor da en nihayetinde mantıksal bir dizgeye sahip komünizme ve psikanalize başvuruyorlar? Her koşulda, Auden'a göre:

Psikolojinin ya da bu doğrultuda sanatın görevi, insanlara nasıl davranmaları gerektiğini göstermek değil, kişinin bilinçaltının aslında ona ne söylemek istediğine dikkat çekmek, iyiye ve kötüye dair algısını genişleterek

kendi yazgısına ahlaki açıdan sahip çıkacak seçimler yapmasına olanak sağlamaktır.

Breton'un yukarıda alıntıladığımız ve "mantığın kontrolü" yerine "zihnin derinlikleri"ni koymamız gerektiğini öngören bu düşüncesine rağmen, pek az gerçeküstücü bunu yapmaya razı oldu ya da yapabildi. Bu kişilerden biri de fantezilerle ciddi bir ahlaki çözümlemeyi aynı potada eritmeye yanaşmayan Auden'dı.

IV. Bölüm

MODERNİZM VE SİYASET

Yaşamsal gelenekler çok daha güçlü bir etki yakalayacak. Ortalama insan, bir Aristoteles, bir Goethe ya da bir Marx seviyesine ulaşacak. Ve bunların üzerinden yeni zirvelere çıkılacak.

Lev Davidoviç Troçki, *Edebiyat ve Devrim* (1923)

Bugün yeni bir insan yaratmak için iş başındayız. Erkekler ve kadınlar daha güçlü, daha sağlıklı olacak: Artık içimizde yeni bir yaşam algısı ve coşkusu var. Ne var ki, insanoğlu, ne fiziksel ne de zihinsel olarak, asla bugün olduğu kadar geri kalmamıştı.

Adolf Hitler, "Büyük Alman Sanatı" sergisinin açılışında yaptığı konuşmadan, Münih, 1937

Bireysel ve çoğulcu

Breton, gerçeküstücü akımın üyelerine komünist disiplini empoze etmeye çalıştı ve bu da aslında bir parti çizgisini

takip etmek anlamına geliyordu. 1926'nın başlarında Louis Aragon ve Paul Éluard'la birlikte Komünist Parti'ye katıldı. 1926'nın Kasım ayına gelindiğinde ise Philippe Soupault ve Antonin Artaud itaatsizlikleri nedeniyle partiden ihraç edildi. 1929'da Breton ve Aragon yetmiş altı gerçeküstücü-ye ve olası sempatizanlarına ortak bir mektup göndererek komünist harekete katılmalarını talep etti. Verdikleri cevap nedeniyle Georges Bataille ("bir sürü idealist dallama" demişti), Robert Desnos ("tüm edebi ve sanatsal etkinlikler birer zaman kaybıdır" demişti) ve Artaud bir kez daha ihraç edildiler. Roger Vitrac ve Jaques Baron bu çağrıdan sonra yola devam eden elli altı kişi arasındaydı. Aynı yıl *İkinci Manifesto*'da izlenecek yeni siyasi duruş biçimlendirildi ve bu bildiriden doğan öğretisel bölünmeler ve kınamalar nedeniyle grup içinde derin ayrılıklar oluştu.

Sonuçta, III. Bölüm'de tanımlanan cüretkâr ve öznel tipolojinin üzerinde büyük bir baskı oluştu ve bu durum salt gerçeküstücülerle de sınırlı kalmadı. Gerçeküstücülerle beraber modernist dönemin pek çok yazarında ve sanatçısında görülen, kendine özgü ve estetik bir değer taşıyan bireysellik karşısında, "gerçekçilik" ve "nesnellik" talep eden çoğulcu siyasi psikoloji yüceltilir oldu. Bu çatışma ise korkunç sonuçlar doğurdu – örneğin, Moskova Davaları'na dönüp baktığımızda, bilinçli ve kişisel tercihleri olup olmadığına aldırmadan insanların bireysel davranışlarından yola çıkarak ve onları burjuvalıkla ve anti-komünist gruplara üye olmakla suçlayarak, nasıl "nesnel" bir değerlendirme yapıldığını görebiliriz.

Arthur Koestler'in *Gün Ortasında Karanlık* (1940) romanı, bir Sovyet hapishanesinde ölümü bekleyen bir Bol-

şevik olan Rubashov'un kişisel düşünceleri ve sorgulanışları etrafında şekillenir. "Parti, devrim düşüncesinin tarih içindeki vücut bulmuş halidir. Tarih ise ne kuşku duyar, ne de tereddüt eder," diyen Rubashov daha sonra günlüğüne şunları yazar:

> Kısa bir süre önce, önde gelen ziraat uzmanlarımızdan B. ve otuz çalışma arkadaşı, nitrat bazlı suni gübrenin potas bazlısından daha iyi olduğunu iddia ettikleri için vuruldular. Çünkü bazı ahlak çığırtkanları B'nin önerisinin öznelliğinden rahatsız olmuşlardı... Bu elbette tam bir saçmalık. Burada önemli olan öznellik değil ki. Yanlış bir iş yaptığı ortaya çıkan bunun cezasını çeker; doğru bir iş yapmışsa da aklanır. Hukuk ilkelerimiz bunu gerektirir: yani gerektirirdi.

Bununla karşılaştırıldığında Fransız gerçeküstücülerin ihraç edilmesi görece önemsiz gözükebilir. Ancak modernist sanatçıyla toplum arasındaki ilişki açısından oldukça önemli ve genel bir sorunu da yansıttığı kesin.

Buraya kadar, deneysel sanatın en nihayetinde gerçekçi bir amaç gözeten bilişsel kazanımları desteklemeye eğilimli olduğunu göstermeye çalıştım. Fakat marksist eleştirmen Georg Lukács ve elbette *Time and Western Man* (Zaman ve Batılı İnsan) (1927) eseriyle Wyndham Lewis gibi bir anti-Bergsoncu için deneysel sanat ortaya böyle bir sonuç çıkarmıyordu. 1930'ların sonuna doğru Lukács, Kafka üzerinden giderek, modernistlerin toplumsal gerçekliği absürd ve endişe yüklü bir kâbusa indirgeyerek bizi herhangi bir bakış açısı duygusundan yoksun bıraktıklarını

ileri sürdü. Lukács'a göre, edebiyatın görevi, burjuva mirasından eleştirel bir dille yararlanarak, toplum için neyin "normal" olduğunu net bir biçimde açığa çıkarmaktı ve modernizmin de asıl kınaması gereken sosyal durumdu. Oysa, modernist edebiyat, ona göre, akılda kalıcı ve inanılır "tiplemeler" yaratma konusunda başarısız olmanın yanında, anti-hümanizmi ve anormalliği yüceltiyordu. Marksist Lukács, modernistlerin 19. yüzyıl gerçekçiliğini altüst ederken, aslında, onun "ilerlemeci" yönünü örselediklerini iddia eder. Kaldı ki, onun tercih ettiği yazarlar, Maksim Gorki, Thomas ve Heinrich Mann ve Romain Rolland gibileridir, çünkü bir eseri sanatsal kılan şey onun barındırdığı siyasi yöndür: "Bugünün edebiyatında neyi ilerlemeci sayabiliriz ki? Gerçekçiliğin yazgısı ipin ucunda sallanıyor."

> Daha net bir bir örnek vermek gerekirse, Thomas Mann'ın "burjuva kibarlığı"yla Joyce'un gerçeküstücülüğünü karşılaştırabiliriz. Her iki yazarın da kahramanlarının zihninde güçlü bir çözülme ve kopukluk göze çarpar; zihinleri çatlar ve "yarılır" ki Bloch da çok doğru bir tespit yaparak emperyalist çağda pek çok kişinin böyle bir zihin yapısına sahip olduğunu söyler.

Lukács burada "Batılı marksistler"in bir sonraki neslinin yaklaşımına, bilincin yapıbozumcu çözümlemesine dair bir öngörü sunar. Fakat Lukács bazı şeyleri gözardı etmiştir. Örneğin, *Ulysses*'in tam anlamıyla gerçeküstücü denebilecek tek bölümü olan "Kirke" aslında komiktir ve ana karakterlerin Freudyen bir açıdan oldukça sert bir bi-

çimde eleştirilmesi başlıbaşına önem taşır. Lukács'ın bu roman için yaptığı değerlendirme, bağımsız eleştirel tartışmayı dışlayan, geniş bir kitle adına alınan genel bir yargı (çoğunlukla Parti'nin söylemidir) uygulamasıdır. Yani, "kitleler avangard edebiyattan hiçbir şey öğrenemez, çünkü gerçeğe bakışı fazlasıyla öznel, bulanık ve şekilsizdir". "Öğrenmek" için gerçekçiliğin kabul görmüş geleneksel yöntemlerinin yanında, toplumla "doğru" bir ilişki de kurulması gerekir:

> Bir yazarın kültürel mirasla canlı bir ilişkiye sahip olabilmesi için halkının gelişimine tanıklık etmiş olması ve o toprakların çocuğu olması gerekir. Bu bağlamda Maksim Gorki Rus halkının, Romain Rolland Fransız halkının ve Thomas Mann da Alman halkının çocuğudur.

İşte, bu noktada marksist ve nazi totaliterciliğinin "anormal" olan karşısında sergiledikleri küçümseyici ortak duruş ortaya çıkar.

Eric Kaufmann modernizmin yükselişini şöyle tanımlamış: "Modernizm 1880'den sonra gelen yüksek kültürü ve sanatı silip süpürerek 1960'ların özgürleşme hareketlerinin önünü açan, kültürün bireyselleşmesini sağlayan ve büyük ölçekte de seküler bir akım olmuştur." Daha önce anlattıklarımızda da görüldüğü üzere yaygın kanı buydu, ancak modernist deneysel avangard içinde çoğulcu bir eğilime sahip sanatçılar da olmadı değil (ünanimizmin erken dönemlerinde ve fütürizmin faşizmi çağrıştıran yönlerindeki gibi). Fakat 1930'ların gergin siyasi ortamına gelindiğinde, tüm sanatçıların karşısına gittikçe büyüyen bir ikilem

çıktı: içsel keşif ve bireysel ifade gücü karşısında çoğulcu dayatma. Asıl ilginç olan ise kimilerinin deneysel ve bireysel çizgilerini çoğulcu siyasi hareketlere verdikleri destekle uzlaştırmaya çalışmalarıydı. Örneğin, Day Lewis'e göre, şairler, "bireyin şu an içinde bulunduğu yalnızlığın ve yeniden birlik olma duygusunu sağlayacak sosyal bir organizmaya duyulan ihtiyacın oldukça bilincindeydiler". George Orwell ise tüm bunlara geri dönüp baktığında bu soruna getirilen çözümlerden bazılarına pek de iyi gözle bakmaz:

> Bir anda tanrıların alacakaranlığından çıkmış ve hemen ardından çıplak dizlerle dolu ve topluca şarkılar söylenen bir İzci Birliği atmosferine girivermiştik sanki. Yüzünü Kilise'ye dönerek kültürlü bir sürgün olmayı bırakan yazın insanı, şimdi de hevesli bir öğrenci edasıyla sırtını Komünizme veriyor.

Güç tapıncı

Dönemin pek çok modernistine göre, bir gruba dahil olma arzusu yanlış bir güdüydü. Üstelik, belli bir toplulukla özdeşleşme isteğinden çok, salt sorunları çözebilecek güçlü bir liderle özdeşleşme gayretiydi bu. Cecil Day Lewis de bunu görmüştü:

> D. H. Lawrence'ın bakışı burada da sorunu karmaşıklaştırıyor. Bunu Auden'ın "mutlak bir güce sahip insan" [*The Orators*'da] arayışına gösterdiği ilgide ve Lawrence'ın yüce bir insana ruhunu adamayı öğütleyen müj-

deci tavrında görmek mümkün: "Tüm insanlar bir lider istediklerini söylüyor. O zaman ruhlarını çok daha yüce bir ruhun ellerine bırakmalılar." Bu yaklaşım komünist kuramla bütünüyle çatışmasa da, şiire daha çok faşist bir hava katıyor.

Çoğulcu sorumluluğu sağlamlaştırması açısından "mutlak güçte" birey kültü, faşizmin güç tapıncı eğilimiyle uyuşuyor. D. H. Lawrence, *Plumed Serpent* (1927) romanında bu kültü kucaklar ve dostu Aldoux Huxley de *Ses Sese Karşı*'da (1929) bu durumu hicveder.

1941'de, Amerika'da *Üç Kuruşluk Opera*'ya benzeyen ve Hitler'i Chicagolu bir çete reisi olarak betimleyen bir oyun yazan Brecht ise güçlü bir lider arayışı anlayışına sıcak bakmıyordu. Brecht de toplum ve birey arasında oluşan gerilimden payını almıştı; belirli bir siyasi otoriteye bağlılığı savunduğu bir dönemin ardından, siyasi görüşlerini daha deneysel ve daha modernist bir bakış açısıyla sunmaya başlamıştı (1929'da yazdığı *Üç Kuruşluk Opera*'yı ele aldığımız I. Bölüm'de buna değinmiştik). 1929 ve 1932 arasında, Weimar Cumhuriyeti'nin buhran yıllarında yazdığı oyunlarında *Lehrstucke* (eğitici oyunlar) diye adlandırılan yeni bir tiyatro biçimi yarattı. Bu yeni tiyatroda işçi sınıfından gelen insanlar oyunlarda farklı sınıfsal rolleri canlandırarak ve farklı konumlarda bulunarak hayati önem taşıyan siyasi sorunlarla ilgilenmeleri doğrultusunda teşvik ediliyordu. Bu oyunlar yalnızca işçi sınıfına sergilenmek ve yine onlar tarafından oynanmak üzere tasarlanmıştı. Amaç, onları "burjuva" ahlakı ve ideolojisinden uzaklaştırmaktı.

Elisabeth Hauptmann ve Brecht, Weill eşliğinde, aslen bir Japon oyunu (*Taniko*) olan ve Arthur Waley'nin çevirisini yaptığı *Der Jasager*'in (Her Şeye Evet) metnini uyarlayarak ortaya bir "öğrenci operası" çıkardılar. Oyunda dört genç tehlikeli bir dağ yolculuğuna çıkar ve aralarından en küçükleri bu yolculuk sırasında hastalanır. Acaba geri mi dönmeleri gerekir? Hasta olan yola devam edilmesi gerektiğini söyler ve sonra da onu dağın yamacından atarak ölüme yollarlar – bu sırada diğer üçü gözlerini kapatır, böylece "hiçbiri kendini bir diğerinden daha fazla suçlu hissetmez". Ross yorumunda, "Oyunun siyasi yönü Hitler'inkine karşıt olmakla birlikte topluluğu aynı ölçüde mitleştiriyor ve yaşamın kutsallığına karşı da aynı kayıtsızlığı gösteriyor," der. Bu açıdan değerlendirdiğimizde eserin ahlaki boyutu "her şeyden önce kabullenmeyi öğrenmeliyiz" düsturuna dönüşüyor. Bu eser, Berlin'de ve başka yerlerde yüzlerce kez sahnelenmişti.

Brecht'in yine 1930'da yazdığı ve müzikleri Eisler'e ait *Die Maßnahme* (Karar), siyasi ilkelere bağlılık ile manevi haklar (ifade özgürlüğü) arasındaki çatışmayı konu alan parabolik bir oyundur. Bireyi savunan bir kültür ve siyasi bir parti üyeliğiyle taçlandırılan çoğulcu kimlik arasında kurulan ayrım, metnin önemini güçlendiren ana etkendir. Erken dönem dışavurumcu dramada görülen, içsel dönüşümün psikolojik ve gerçeküstücü belirsizliğinden ayrı olarak (Brecht'in buna ayıracak zamanı yoktu) sorunlar oldukça açık bir dille ele alınır bu oyunda – Brecht'in dışavurumcu bir şairi konu alan oyunu *Baal*'ı saymazsak. *Die Maßnahme*'de bir grup komünist gizli bir görev için Çin'e gider ve Genç Yoldaş dedikleri bir ortakları ezilen insan-

lara duyduğu merhamet nedeniyle görevlerini tehlikeye sokar. Ona ölmesi gerektiğini söylerler; o da bunu kabullenir ve hatta ölümünü kendisi planlar. "Beni bir kireç kuyusuna atın... Tüm dünyanın işçi kalabalıklarını yükseltmeyi amaç edinen Komünizm adına." "Birey dediğin bir bütünün parçasıdır sadece" sözleri eşiliğinde duyulan, Hans Eisler'in yazdığı Bachvari koraller, oyunun korkunç sonunu pekiştirir.

Hitler Münih'te: naziler ve sanat

Avrupa'da süregiden siyasi görüşler ile modernist sanatın zenginlikleri arasında ciddi bir çatışma olduğunu,



12. Arka planda "yoz" soyut Kandinsky'nin İllüstrasyon 4'te gösterilen *Kara Leke*'si ve sağ üst tarafta da yine ona ait bir tablo bulunuyor.

nazilerin bu sanatı "yozlaşmış" olarak adlandırmalarından hemen anlıyoruz. Her ne kadar bu saldırılar savaş öncesi dönemde en çok Almanya'yı etkilemişse de, totaliter rejimlerin tümü, sanatı öznelliğinden ve deneyselliğinden uzaklaştırarak, çoğulcu ideolojileri yansıtmaları doğrultusunda etkin bir çaba içinde olmuşlardır. Örneğin, Sovyetler Birliği'nde "burjuva bireyciliği"nden ve "şekilciliği"nden uzak, "sosyalist bir gerçekçilik" talep edilmekteydi.

19 Temmuz 1937'de *Entartete: Kunst* (Yoz Sanat) adında resmi bir sergi düzenlendi ve daha sonra bu sergi tüm Almanya'yı dolaştı (serginin bir bölümü İllüstrasyon 12'de gösterildi). Peter Adams sergiye dair şunları söyler:

> İşin tuhafı, serginin düzenleniş biçimi bile o aşağıladıkları dadaistlerin etkisindeydi. Resimlerin asılış biçimlerinden tutun da duvarlardaki graffiti benzeri sert sloganlara kadar tüm o şoke etme arzusu zaten yıllar önce dadaistler tarafından gerçekleştirilmişti.

Naziler "yoz" olarak adlandırdıkları pek çok eseri açık artırmayla sattı. Ancak el konan diğer 1004 adet yağlıboya tablo, 3825 adet suluboya, çizim ve grafik eser 20 Mart 1939'da Berlin'de bir itfaiyenin avlusunda toplu halde yakıldı.

Hitler'in serginin açılışında yaptığı konuşmaya daha yakından bakmakta fayda var. Burada modernizmin ortadan kaldırmak istediği yönlerini oldukça açık bir biçimde belirtir. Birincisi, Hitler'e göre modernizm yanlış bir kesime (tüm insanlara) sesleniyor. Oysa, üzerinde daha önce

de durduğum gibi, Avrupacılık, "uluslararası bir deneyim sunarak herhangi bir etnik gruba yönelimi bütünüyle dışlayan" bir yöne sahip. İkincisi, modernizmde hiç tükenmeyen bir deneysellik mevcut: "Bir gün izlenimci, sonra fütürist ve kübist ve sonra da dadaist, vs." Hitler'in asıl peşinde olduğu ise bunların toplumda bulduğu karşılıktı (barındırdığı düşüncenin yayılımı), çünkü ona göre "olup olabilecek en anlamsız, en budalaca ucubelikler bir sürü sloganla etiketlenip önümüze konmakta"ydı. Bu duruma el koyarak gerçek olanın doğasını *belirleme* işi ise hükümete düşüyordu. Bunu yapmak için de "Alman Sanatı"ndan, milliyetçi ve ırksal bir çerçeve içinde belirlenmiş bir "gerçeklik" talep etmek gerekiyordu. Bu gerçeklik, "bir halkın tüm hakiki değerlerinde bulunan sonsuzluğu barındırmalı"ydı. Modernist öznelliğin "içsel deneyim", "etkin ruh hali", "güçlü irade", "geleceğe gebe duygular", "cesur duruş", "derin empati", "farklı zaman algısı", "hakiki ilkellik" ve bunun gibi sloganlarının hepsi ortadan kalkmalıydı: "Bu laf kalabalığını ve palavralarını yutturmak için öne sürülen aptalca ve uyduruk söylemler artık kabul görmeyecekti"; ve tabii ki Braque, Matisse, Kandinsky, Kirchner ve Macke gibi sanatçılar da. Gerçekten de tüm önemli Alman dışavurumcular insan formunu bozdukları için "halkımızı kokuşmuş ahmaklar gibi görüyorlar" sözleriyle suçlanmıştı ve yozlaşmış birer çılgın olduklarına karar verilmişti. Dahası, "çayırları mavi, gökyüzünü yeşil, bulutları sülfür sarısı gibi görüyor ya da kendilerine göre öyle deneyimliyorlardı". Tüm bunlar Roger Fry'a ne kadar da uzak. Hitler'in vermek istediği mesajı daha etkili kılmak adına kullandığı üstü kapalı sözler ürkütücü ölçü-

de şeytani: "Muhtemelen bir göz hastalığından mustarip bu zavallı bahtsızları tüm Alman halkı adına yasaklamaya karar verdim." Ve şöyle devam eder: "Bu doğrultuda, İçişleri Bakanlığı, toplumumuzda kalan bu son kokuşmuşluk emarelerini temizlemek adına girişilen amansız mücadelemizin [einen unerbittlichen Sauberungskrieg] bir parçası olarak, bu feci göz hastalığının yayılmasını [Verderbung] durdurmanın [unterbinden] mümkün olup olmadığını inceleyecek." Hitler en sonunda şunu taahhüt eder: "Bundan böyle (…) birbirlerine destek olarak ayakta kalmayı başaran tüm bu lafebeleri, amatörler ve sahtekârlar lağvedilerek bertaraf edilecekler [ausgehoben und beiseitigt]."

Modernizme karşı "Yüce Alman Sanatı"nı getirmek adına 1937'den 1944'e dek sekiz farklı sergi daha düzenlendi. Bu sergilerde:

> Konu (…) güncel ve anlaşılır olmalı; Nasyonal Sosyalizm'in ideallerinin gücünü yansıtmalı; Nordik ve bütünüyle arı bir insan ırkını benimseyen Aryan idealine olan inanç gösterilmeli.

Bu duruma, klasisizmin olabilecek en ucuz ve bayağı bir biçimde canlandırılması da dahildi. Köln'den bir eleştirmen serginin tematik yapısını şu şekilde özetlemişti: "Temalar işçi, çiftçi ve asker olacak... Konular duyguları değil, yiğitliği tasvir edecek; Büyük Savaş'ta (I. Dünya Savaşı) yaşananlar, Almanya'nın tabiatı, Alman işçisinin ve köylüsünün yaşamları konu edilecek."

Naziler öncü bir rol üstlenmekle birlikte, bireyselliğe ve özgürlüğe karşı sergiledikleri aşırı tutumlarıyla kişisel

alan sınırlarını ihlal eden tek kesim değildi. Brecht, her ne kadar altında marksist bir anlayış ve parti disiplini olsa da, temeli modernizmin sıradan gerçekliği bozma, masallaştırma ve mitleştirme arzusuna dayanan (daha sonraki oyunlarında da görüldüğü üzere) eleştirel ve tepkisel bir yaklaşımın peşindeydi. Böylece, eserde yer alan metaforları bize sunulan bir parça belirsizlik ve çatışma havasında çözümleyerek onun gerçeklikle bağlantısına kendimiz karar verebilecektik. Aynı durum daha önce de üzerinde durduğumuz eserlerin çoğu için geçerli. İşte, bu da 1930'ların hâkim faşist yönetimlerinin, şayet "doğru" inançlara sahipseniz sanat gerçeğin aynası olabilir düşüncesiyle asıl illüzyonu yaratan en sıkıcı, en basmakalıp ve fotografik tekniklerin kullanıldığı bir sanattan beklediği "hayatın gerçeği" olgusundan çok farklıdır. Bu sözde "hayatın gerçeği"ni yansıtan sanatın sonucunda ortaya ucuz görüntülerle dolu fotografik klasisizm çıkmıştı: Örneğin, Jürgen Wegner'in solda Alman kökenli "Üç Güzel" ve küçük çocuklar, ortada bir nazi bayrağı altında davul ve trompet eşliğinde şarkı söyleyen izci oğlanlar ve sağ tarafta da bir tanesinin elinde model uçak, diğer ikisinde de mızrak, tuhaf bir biçimde çıplak olan Spartalı gençlerden oluşan *Alman Gençliği* tablosu; Richard Spitz'in, ardında devasa boyutlarda ve parlayan bir gamalı haçın gökyüzünde yükseldiği bir kaleye doğru süzülen ölü askerlerin ruhları altında, bakışları güneşe çevrilmiş bir orduyla Oz Büyücüsü'nü anımsatan *Nazilerin Azameti* ve Herman Otto Hoyer'in Hitler'in loş bir odada yaptığı bir kürsü konuşmasını ve onu dinleyenlerin aydınlanmış yüzlerini betimleyen *Önce Söz Vardı* başlıklı tablosu.

Faşist ve Sovyet gerçekçiliğinde kullanılan görece etkili yöntemler, çoğulcu bir yaklaşımdan doğan ve halka hitap eden kitlesel sanat anlayışını yaymak adına, saçma bir biçimde idealize edilmiş ve Hollywood'dan çıkmış izlenimi veren bir fantezi dünyasını yapaylık kokan dini öğeler eşliğinde empoze etmeye çalışmıştır. Bu tür kültür yönetimlerinin aslında tek amacı bireysel düşünceyi ortadan kaldırmaktı:

> Nasyonal Sosyalist devrim bir düşünce devrimidir! Onun büyüklüğü yüzyıllardır hüküm süren bireysel düşünceyi tahtından indirerek, yerine ortak düşünceyi getirmesinde yatar.

Goebbels'in 1937'de belirttiği üzere, böylesine bir "ortak düşünce" içinde eleştirel tartışmalara yer olmaz: "Sanat eleştirisi, kültürel hayatımızın belli bir amaç doğrultusunda arındırılması ve düzenlenmesi arzusuyla ortadan kaldırıldı." Naziler, kendi modernite anlayışlarını getirmek adına bireyciliğin çirkin bir yüzü olarak gördükleri modernizmi bir kenara fırlatmıştı. Artık Alman sanatçının görevi, siyasetçilerin gözünden "yeni gerçekliği" ve yine onların kaba, aşırı duygulu ve hayalperest tavırlarına uygun bir biçimde ve bağlılıkla yansıtmaktı. Bu doğrultuda Paul Fechter, Thomas Mann'a şu sözlerle saldırıyordu:

> O, yaşama uzak ve kendi dünyasının gerçekdışılığıyla sarmalanmış haliyle Almanya'nın yeni gerçekliğini kavrayamadı ve vatandaşlıktan çıkarak ülkeyi terk etti... Gittiğinden beri de yaptığı konuşmaların ve yazdıklarının

hakiki Almanya ve onun ruhuyla hiçbir ortak noktası bulunmamaktadır.

İlerleme ve eleştiri

Daha önce de belirttiğim gibi, modernist sanatın en güçlü yönü, eğilimlerinin özgürleştirici ve bireyin tarafında olmasına dayanır. Modernizmi daha sonra yorumlayanların pek çoğu da modernist sanatın temel bir geleneği olarak gördükleri şeye, yani, toplumsal eleştirinin solcu bir yaklaşımla yapılmasına dikkat çektiler. Modernizmin aslında *iki* geleneği olduğunu söyleyebiliriz belki. Bunlardan birisi Hegelci marksist bir vurguya sahip "ilerleme" anlayışını benimseyen, toplumsal özgürleşmeye giden tarihsel aşamaların bilincinde olan avangard etrafında şekillenir. Toplumsal özgürleşmenin "gerçek doğası"na ulaşmanın yolu ise felsefeden, kuramdan ya da ilgili teknik dili kavramaktan geçer. Bu ütopyacı gelenekten gelen sanatçıların eğilimleri, sıradan dili daha mantıklı ve "bilimsel" (De Stijl, Bauhaus ve bazı durumlarda Schoenberg gibi) kılarak arındırmaya çalışan filozoflara benzer. Diğer sanatçılar ise sanatın farklı dillerini sosyal bir doğallık, hatta bir oyun gibi görürler ve sanatsal çevrenin içinde ve dışında bir tür mücadele yaşandığının da farkındadırlar – hatta bu mücadele, belirli gelenekler üzerinden yürütülen güç söylemlerinde de kendini gösterir ve bu daha çok kadınların özgürleşmesi konusuna eğilenler için önemlidir. Bu ikinci grup içindeki yenilik ve ilerlemede, derli toplu tarihsel bir çizgi izlememekle birlikte avangard dergilerin de dahil

olduğu yayıncılık, çeşitli kurumlar, avangard grupların işbirliğinden doğan eleştirel oluşumlar, gazeteci yaklaşımı, rekabet içinde oldukları ya da işbirliği yaptıkları tüm oluşumlar ağırlıklı bir rol oynar. Her ne kadar belli avangard gruplara bağlı olsalar da, gerçeği ortaya çıkarabilmek adına ihtiyaç duyulan tartışma ortamını sağlayan kurumsal çoğulculuğu temel alırlar. Öte yandan, aşırı sol ve sağ ise tam olarak egemen güç olana dek ve kuvvetli bir inançla, "eleştirel kal" sloganını benimser; yeni sosyal normların tuzağına düşerek eleştirelliğini kaybetmemeli ya da emeğin veya kişilerin özerkliği gibi konulara fazla tolerans gösterilmemesini savunur. Oysa, liberallere göre asıl önemli olan, sanatta yeni ve meydan okuyan düşüncelerin ve işlerin sonucunda doğan eleştirel tartışma ortamıydı.

Tüm bunlar bize özgürlükçü modernizmin anarşist, radikal ve geleneklere saygılı gruplardan oluşan bir siyasi çevre içinde inşa edildiğini gösteriyor. Örneğin, ilk bildirilerinde organize bir ideolojinin her türünü reddeden dadaist akım, kendisinin de içinde bulunduğu kurumları sorgulamıştı. Bu nedenle pek çok kesim için dada, radikal avangard için bir model oluşturmuş ve "sanatın bir toplumun bakış açısını yansıttığını ve onayladığını savunan eleştirellikten yoksun varsayım"a karşı ortaya çıkan "sanata karşı ayaklanma"nın önderi olmuştu. Diğer yandan, liberal-burjuva gelenek, kültürün en iyi yönlerini sanatın en iyi yönleriyle özdeşleştirme eğilimindeydi ve bu da geçmiş dönemlerin sanat eserleri de dahil kalıcı ve her daim uygun olana yönelik bir anlayıştı (geleneksel ve göndermeci modernistlerin yaklaşımlarını daha önce anlatmıştık).

Modernist akımları anlayabilmek için ele almamız gereken asıl mesele, barındırdıkları özellikle solcu, liberal ya da sağcı eğilimleri kavramak ve savunmaktan öte, avangardın doğasını ortaya çıkarmaktır. Ben de Diana Crane gibi, solcu ya da sağcı olsun, hemen hemen tüm avangard sanatın, düşünsel anlamda gelişme göstermiş olmanın yanında hem yenilikçi, hem de ilerlemeci olduğunu ve "popüler kültürü ve orta sınıf yaşam biçimini reddeden ve yerleşik estetik değerleri yıkmaya kendini adayan" sanatçıların elinden çıktığını düşünüyorum. Dolayısıyla, avangard, yüksek kültürün ayrılmaz bir parçası olup estetik ve yöntemsel sorunların çözümünde merkezi bir öneme sahip olagelmiştir hep (popüler kültürün formülcü yaklaşımının aksine). Daha önce de işaret ettiğim gibi, bu çözümler sanatçıya ve sanata bakan kişiye pek çok bilişsel kazanım sağlar. Bu doğrultuda, Crane'e göre, estetik kavramları yeniden tanımlayan, yeni sanatsal araçları ve yöntemleri kullanan ve sanat nesnesinin doğasını yeniden belirleyen bir akım, *estetik anlamda* avangard sayılır. Ve bir akım şayet sosyal ve siyasi değerleri toplumun genelinden farklı bakarak eleştiriyor, popüler kültür ve yüksek kültür ilişkisini yeniden tanımlıyor ve sanatsal kurumlara karşı eleştirel bir tutum sergiliyorsa, *siyasi anlamda* avangard olmuş olur (dada sol duruşuyla, Eliot ise *Criterion*'da görülen sağ duruşuyla). Sol ya da sağ duruşlu modernistlerin bu ölçütleri birleştirdiği de görülmüştür (kapitalist teknolojik gelişmelerle modernist süreçlerin birleşmesinden doğan Bauhaus mimarisi).

Modernizmi inceleyen pek çok sol görüşlü eleştirmene göre –şaşırtıcı olmamakla birlikte– solun yönelimi, tarihsel gelişim anlayışı doğrultusunda "ilerici"ydi; oysa sağın geri

yönelimi olsa olsa nostaljikti. İnsan, ister istemez, sol ya da sağ olsun, avangardların gerçekten de ilerlemeci modernistler olup olmadıklarını sorma ihtiyacı duyuyor. Aslında onlar çağdaş bir sanatsal yaklaşımla ele aldıkları ve temelleri 19. yüzyılda atılmış siyasi çatışmaların tarihsel tarihsel açıdan bir devamı olabilir miydi? Bu tarz siyasi analizler ışığında modernist bir şeylerin ortaya çıkması mümkün müydü?

Modernizmin ya da herhangi bir sanatsal akımın takip ettiği çizgi, getirdiği yenilikler ve yöntemsel değişiklikler açısından ilerlemeci olmasına rağmen, bu özelliğini aynı zamanda ahlaki ya da siyasi düzlemde gösterip göstermediğini de sorgulamamız gerek. Bir dönemi bir bütün olarak belirli bir yöne taşıyabilmişler mi? Bunun olabileceğini düşünmek iyimserlik olurdu. Başarılı ve uzun ömürlü çok sayıda farklı avangard akım olmasına rağmen bir bütün olarak modernizmi belirleyecek herhangi bir "çizgisel model" ancak monist ve ideolojik kökenli olabilir (örneğin, II. Bölüm'de değindiğimiz üzere, Adorno'nun Stravinski'yi eleştirmesi). Bugün, o dönemi bir bütün olarak görebilmemiz sayesinde, elitist ve akıma bağımlı bir ilerleme anlayışının pek çok kişiyi yanlış yönlendirdiğini ve aslında seçici bir çoğulculuğun ve diyalogun egemen olduğunu anlayabiliyoruz.

Örneğin, müzikte Strauss ve Mahler, deyim yerindeyse romantik ve kendini ifade eden tarafta, Stravinski "nesnel" ve neoklasik tarafta yer alırken, Schoenberg bu iki kıyı arasında gidip gelmektedir. Bu üç olası durumun yanında Charles Ives, Edgard Varèse ve John Cage gibi çok daha farklı, derleme yöntemler kullanan yenilikçi modernistler de oldu elbette. Dolayısıyla, saklı bir diyalektiğin peşine

düşmek ampirik olamayacağı gibi, pek sağlıklı bir yaklaşım da değil. Oysa, Schoenberg ekolü, De Stijl'in okült esinleri, Yeats'te görülen teosofik ve mitik etkiler ve hatta Clement Greenberg'in tam anlamıyla modern resmin temel karekteristiği olarak gördüğü "düzlemsellik" gibi biçimsel niteliklerin gelişimi ya da Bauhaus'ın savunduğu, sanatı ve teknolojiyi birleştiren "bilimsel" yönelim, sanatta "tarihsel gelişimi sırtlayan" bir konumda değerlendirilir. Joyce, Woolf, Lawrence ya da Picasso, Kandinsky, Ernst, Mondrian; şimdi bunlardan hangisinin daha "ilerici" olduğuna dair bir karar vermeniz gerektiğini hayal edin ve neden böyle olduğunu düşünün – Wells, Shaw, Brecht gibi sol siyasete bağlı yazarların durumunda bu sorulara yanıt vermek pek zor olmayacaktır. Değerlendirmemizi kolaylaştıracak doğru tutum ise, feminist özgürleşme gibi çizgisel bir ilerleme gösteren olgulara bakmak olacaktır. Bu doğrultuda Ibsen, Shaw'un ilerisinde; Ibsenci görüşlerine rağmen Joyce değişken bir konuma sahip; Eliot, Lewis, Pound ve fütüristlerin pek çoğu hiçbir yerde değil; öte yandan feminist anlamdaki toplumsal farkındalığı ve ustalıklı yıkıcılığıyla Virginia Woolf, *Perde Arası*'nda (1941) öyle ya da böyle "sağ" bir çizgi takip etmekte.

Bu ahlaki ve siyasi yerleştirme her ne kadar kendi içinde bir değer barındırsa da, modernist sanat akımlarının gelişimini anlamamız açısından yeterli olmaz. Feminist kurtuluşu derinden kavrayabilmek için tüm sosyal ve kurumsal oluşumları ve kadın yazarların bunlarla karşılıklı ilişkilerini çok daha yakından incelememiz gerekir.

Bugün durduğumuz noktadan baktığımızda görünen o ki, ayrı ayrı yapılar, yine farklı, uzun bir zamana yayılan ve

geniş bir etki alanına sahip toplumsal değerler yarattı; bu da önde gelen modernist sanatçıların ayırt edici konumunu belirleyen bir unsurdu. Üstelik bu önemli değişimler salt "yüksek" kültüre de has değildi. Derek Scott'ın da belirttiği gibi, "Toplumsal değer çerçevesinde baktığımızda, 20. yüzyıl müziğinde on iki-bar blues, on iki nota sisteminden çok daha etkili olmuştu." Aslında on iki nota sistemi çok daha "ilerici" gibi görünmekle birlikte, daha çok bir bütün olarak müziğin biçimsel düzenlemelerine yenilik getirmişti. En nihayetinde toplumsal ve estetik ölçütler her daim etkileşim içinde olmuştur ve sanatsal hareketliliğin doruğa çıktığı dönemlerde ne yönde gelişeceklerini öngörebilmek pek mümkün olmaz.

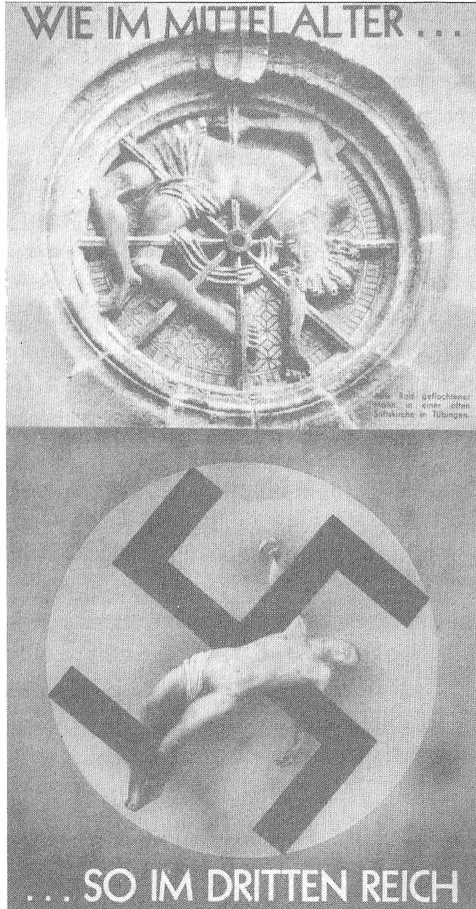
Yöntemsel gelişmeleri salt estetik bir bağlamda ele almak ve bunda yoğunlaşmak (1960'larda yapılan işlerde olduğu gibi sistematik birlik arayışı sonucunu doğurur) sanatsal bir grubun, gelişimin sadece doğru ya da "gerekli" olan tarafında durduğuna dair bir izlenime kapılmamıza yol açar. Örneğin, *Tristan*, *Elektra* ve *Erwartung* operalarını karşılaştırdığımızda, yöntemsel bakımdan ilerici kromatik öğelerin ortaklığını açıkça görürüz. Oysa, birer sanat eseri olarak benzerliklerini sağlayan esas etmen, kadına ve kadın cinselliğine dair yaygınlaşmakta olan sıradışı ve kuraldışı düşünceleri temsil ediyor olmalarıdır. Daha önce de değindiğim gibi, aslolan yöntemin ardında yatan düşüncedir ve izleyici üzerinde, öyle ya da böyle, kışkırtıcı psikolojik etkiler doğurabilmektir. Sanatın içinden ya da dışından gelen ve her zaman siyasi olması gerekmeyen düşüncelerin yarattığı bu etki, en nihayetinde ilerici bir yapı sağlar.

Öyle ki, "kübizmden sonra" insan portresi artık dokunulmaz olmaktan çıkar –onu alıp bir dağ manzarası gibi gösterebilirsiniz– ve dada ve *Erwartung*'dan sonra Berg'in *Wozzeck*'inden tutun da Maxwell Davies'in *Mad King*'ine (Deli Kral) kadar uzanan bir yolda düşüncenin mantıkdışı ilişkisi insan doğasını anlayabilmenin temel bir yolu haline gelir. Yine de, pek çok eleştirmenin de altını çizdiği gibi, üzerinde durulması gereken pek çok farklı aşama ve çıkış noktası var. Örneğin, 1912'de Debussy'nin *Jeux* eseriyle tematik zincirlerini kıran, Schoenberg'in *Pierrot Lunaire*'iyle uyumsuz seslere kavuşan, Stravinski'nin *Ayin*'iyle devrimsel sayılabilecek ölçülere ve ritimlere ulaşan en önemli müzikal yöntem değişiklikleri çok daha başka yönlere sapabilirdi ve saptı da. Kaldı ki, bunların hepsi atonal değildi ve belli bir avangard grubun parçası da olmadılar. Ayrıca, her üçü de özgürleştirici olmalarının yanında diğer bestecilerin önüne yeni unsurlar sermişti. Bu unsurlar çerçevesinde ele alınan düşünceleri, örneğin Karol Szymanowski'nin, kıvrımlarında mistik ve sembolist öğelerin dolaştığı *King Roger*'ı, Béla Bartók'un kentin vahşiliğini anlatan *Miraculous Mandarin*'i (Olağanüstü Mandarin) ve hatta William Walton'ın müzikal komedisi *Façade*'da görebiliriz.

Yenilikçiler her ne kadar ortaya koydukları bildirilerin gözetilmesini talep etseler de sanırım bizim adımıza en doğru duruş, modernist yöntemlerin ne yöne sapacağının kestirilemeyeceğini bilmekten geçiyor – örneğin, Weimar döneminde siyasi kolajların ortaya çıkması ya da Brechtvari yabancılaşma etkileri. Modernist sanat, kalıcı olabilmek adına hemen hemen her zaman, okurun, dinleyici-

nin ya da izleyicinin zihninde siyasi ve toplumsal (ya da dinsel) etkiler yaratmaya çalışmıştır. İşte, bu nedenle Dorothy Richardson ve Virginia Woolf'da feminizm; Yeats ve Joyce'da milliyetçilik; Auden ve şürekası, Georg Grosz, John Heartfield (Helmut Herzfelde) ve Otto Dix'de sosyal çözümlemeler; Auden, Eliot ve Stravinski'de Hıristiyan savunusu; Gropius ve Le Corbusier'de mimari ve toplum arasındaki ilişkiye dair öneriler; Ernst ve Aragon'da hicivle yoğrulmuş mantıkdışı eleştiriler; Gide, Joyce, Lawrence ve Breton'da cinsel özgürlüğü hedefleyen tutumlar görülmesi bir yana, *Modern Zamanlar*, *Metropolis*, *Potemkin Zırhlısı* gibi filmlerde de güncel sosyal eleştiriler yer almaktaydı. 20. yüzyılın başlarında Avrupa toplumlarının genel yapısını da göz önüne alarak baktığımızda, bu sanat eserlerinin birçoğu bilinçli olarak liberal ve solcu bir tutum takınıyordu. Öyle ki, ortaya eleştirel bir kültür modeli koyarak egemen ve muhafazakâr siyasi ideolojilere, dayatmacı olmamakla birlikte, muhalif bir duruş sergiliyorlardı.

Tüm modernist eserler o dönemin toplumlarında görülen siyasi çatışmalarla girdikleri etkileşimler nedeniyle, öyle ya da böyle belirli bir siyasi görüşe eğilim göstermişlerdir. Bunun en açık örneğini Georg Grosz'da ve onun gibi fotokolaj yöntemini kullanan Herzfelde kardeşlerde (İllüstrasyon 13) görebiliriz. Grosz'un bir dadaist olarak erken dönem çalışmaları yoğun biçimde fütürist ve kübist geometrik ifadeler barındırır. Fakat kariyerinin daha sonraki kısmında karikatürleşen çizimleriyle daha temsili konular üzerinde çalışmaya başlar. Bunu yaparken "anlamı küplerde ve Gotikte bulan o sözde kutsal sanatın bulutların peşinde koşma eğilimine", yani dışavurumculuğa karşı tepkisini koyar. İşte,



13. John Heartfield, *Wie im Mittelalter...so im Dritten Reich* (Bu Ortaçağ... Bu da Üçüncü Reich) (1934). Kinayeli bir fotomontaj tekniğiyle iki kültür arasında karşılaştırma ve Naziler'in ihaneti.

bu da bize ahlaki değerlendirmelerin ışığında ortaya çıkan gerçekçi bir sanat geleneğinin tüm dönemlerde görülebileceğini gösteriyor ve Grosz'un durumunda bu niteliği yaptığı pek çok resim ve çizim portföyünde görebiliriz – özellikle de *Gesicht der Herrschende Klasse* (1921) ve *Ecce Homo* (1923) gibi öne çıkan kitaplarında.

İşçilerin acıları ya da uğradıkları zulmün yanında Grosz'un ilgisini çeken bir başka şey daha vardı: egemen sınıfların özel yaşamlarını yansıtırken, onları birer zamparaya, seks katiline ve fahişeye dönüştürüyordu. Politika ve cinsellik üzerine son derece kaba, hayvani ve Kirkevari bir bakış açısıydı bu ve güçlü zümrenin diğerlerini salt bir nesne olarak gördüğü, kapitalist toplumlarda rastlanan insanlıktan çıkma durumunu sembolize etmekteydi.

> Benim amacım dünyayı tam anlamıyla gerçekçi bir biçimde yansıtmak... İnsan artık keskin psikolojik içgörülere sahip olmaması nedeniyle bir birey olmaktan çıkmıştır; o artık neredeyse mekanik bir kavram, bir kolektivist haline gelmiştir. Renkten yoksun. Kişiliksiz ve fotografik bir yapı çevresinde çizilen sınırlardan oluşan bir kütle gibi. Daha sağlam, kalkınmacı ve işlevsel, yani örnek insan, mühendis ve makine. Artık devingen fütürist romantisizme yer yok.

Grosz siyasi açıdan kültürel teşhislere önemli katkılarda bulunmuştur. *Pillars of Society* (Toplumun Dayanakları) (1926) adlı tablosu, sağcı görüşün şiddetini ve militarizmini yansıtarak nazilerin gelişini haber veren bir etki barındırır. Carl Einstein 1923 gibi çok erken bir tarihte şuna dikkat çeker:

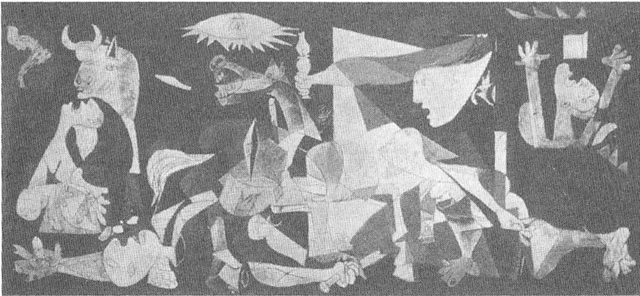
Çağdaş sanat dünyasının iki kutbu arasında müthiş bir gerilim var. Konstrüktivistler ve soyut eğilimli ressamlar bir biçim diktatörlüğüne doğru gidiyorlar. Grosz, Dix ve Schlichter gibi diğerleri ise keskin bir nesnellikle hakikati paramparça ediyor, çağın maskesini düşürüyor ve onu kendiyle dalga geçmeye zorluyorlar. Resimlerini soğuk bir idam hükmü verircesine yapıyorlar ve gözlem yetenekleri yıkıcı birer silaha dönüşüyor.

Grosz her ne kadar ince bir tarz sahibi olsa da (ki Picasso da öyledir), onun asıl gücü, bir karikatürist olarak gerçeklikle kurduğu yakın ilişkiden geliyor. Peki, oldukça ileri bir kübist tekniğin kullanıldığı, tarihsel, mitik ve sanatsal göndermelerden oluşan pek çok katmana sahip ve tam anlamıyla modernist bir eserdeki siyasi içeriğin konumu nedir? Pek çok modernist, biçem denemelerini felsefi ve siyasi ifadelerle birleştirmiştir: Örneğin, Eliot'un *Four Quartets*'i güzel olmanın yanında özerk bir sözel yapı barındırır ve Anglikan teolojisine dair derin çözümlemeler içerir. Elbette, biçimcilik ve estetik özerklik (salt kişisel zevklere hitap ettiği düşünülür) ve siyasi görüşler birbirlerine karşıt konumlara yerleştirilebilir, ancak çoğu modernist vakada durum bunun tersidir (özellikle *Wozzeck*'te).

Guernica (1937)

Bu metne çeşitli örnekler vererek başladım ve siyasi açıdan büyük etki yaratmış bir başka örnekle bitireceğim. Picasso'nun *Guernica* (İllüstrasyon 14) tablosu, sivil halk

üzerinde uygulanmış ilk hava bombardımanlarından birinin korkunç etkilerini ve bundan doğan ahlaki çöküşü, göndermeci, mitik ve biçimleri bozan modernist bir teknikle gösteren politik bir görüşü yansıtır. Savaşın ve onun yarattığı dehşetin bir çalışması olan bu resmin politik etkisi öylesine kalıcı olmuştur ki 1937'den günümüze dek süren güçlü varlığı, Birleşmiş Milletler'in lobisinde dokunmuş bir örneğinin mevcudiyetiyle devam eder (Colin Powell eserin önünde Irak işgaline dair bir açıklama yaptığı sırada üstü kapatılmıştı). Onun etkisinin gücü, tarihsel olguları yansıtan bir gerçekliği bütünlemesinde ve kapsamını genişleten insani derinliğinde yatar. Tablo, Paris Dünya Fuarı'ndaki İspanyol Pavyonu'nda ilk kez sergilendiğinde farklılığı ortaya çıkar; pavyonun girişinde ziyaretçileri ilk olarak Gonzales'in sosyalist gerçekçilikle yapılmış, bir elinde tırpanı, diğerinde kalkanıyla dimdik duran bir köylü kadınının demirden yapılmış figürü karşılar ve üst katta da Paul Éluard'ın "La



14. Pablo Picasso, *Guernica* (1937). Sivil halkın rastgele bombalanışı – dehşet verici bir kehaneti öncüleyen, girift, gizemli ve anıtsal bir dokundurma.

Victoire de Guernica" adlı şiirinin asılı durduğu bir panelin yanında, Guernica'yı alevler içinde gösteren fotoğraflar yer alır. Bu fotoğraflar ve sosyalist-gerçekçi sanat Picasso'nun devasa ve modernist duvar resmiyle çatışmamış, tam tersine, birlikte çalışmıştır çünkü somut bir tepkiyi ancak birlikte hareket ederek yaratabileceklerdir.

Resimdeki modernist unsurlara baktığımızda yeniden doğan bir neoklasisizmin varlığını görebiliyoruz – "hem karmaşayla, hem de dinginlikle yoğrulmuş bir fresk gibi; öte yandan, "David usulü görkemli savaş sahnelerinde görülen heykelsilik" ile "David geleneğinin aksine savaşın açık ve doğrudan bir biçimde gösterilişi" birarada bulunuyor. Ancak benim de görüşlerini paylaştığım Tim Hilton, *Guernica*'yı ikonografik açıdan da muğlak yönlere sahip, "belirsizliklerle dolu bir resim" olarak tanımlar – örneğin, resimdeki boğanın neyi temsil ettiğini tam olarak hiç kimse bilmiyor ve bu tür belirsizlikler eserin siyasi yönünü de karanlıkta bırakıyor.

O zamanlar Stalin taraftarı sosyalist bir gerçekçi olan Anthony Blunt, Ekim 1937'de *Guernica* için yaptığı komünoter yorumda, Picasso'nun kişisel imgeleminin yalnızca "estetiğe önem veren belirli bir zümre"ye hitap ettiğini söyler. Bu görüş ise şu soruyu akla getirir: Siyasi arenada etkili bir sanatsal direnişi modern sanat ne ölçüde başarabilir? Elbette, o dönemde *Guernica*'daki karşı duruşun etkisi, yapılan zulmün fiziksel boyutlarını belgeleyen fotoğrafların, tanıklarla yapılan röportajların yanında muhtemelen çok daha zayıftı ya da en azından ikinci derecede önemliydi. Ancak, bir sanat eseri olarak, o dönemde süregiden siyasi süreçlerin çok daha ilerisine ulaşmayı amaçla-

yan bir "etki"ye de sahipti. Dolayısıyla, Blunt ve onun gibi düşünenlere şunu sorabiliriz: Durumu daha açık yansıtan bir sanat anlayışını gerçekten de arzu ederler miydi?

Bunun cevabı, *Guernica*'nın bu tür yerel tartışmalara konu olmadığı, daha doğrusu olamayacağıdır. Ayrıca Birleşmiş Milletler içinde de açıkça bir tarafı temsil etmez; önünde her kim duruyor olursa olsun. Üzerinde durmamız gereken yönü, sivil bir halkın uğradığı askeri ve terörist yıkımın ahlaki zorbalığını ve hatta Irak'ta yaşananları karşılayıp karşılamadığıdır. Kaldı ki, son dönemlerde yaşananları daha iyi anlamamıza yardımcı olacak çok sayıda ve çok daha yeni fotoğraf ve haber bize gazeteler ve televizyon aracılığıyla zaten ulaşmakta.

Guernica, adaletsizliği ve onu destekleyen askeri mitlerin kaçınılmazlığı karşısında, her ne kadar protestosunu ortaya koysa da, belki de, teslimiyetçi ve "salt" pasif bir imge olmaktan öteye geçemiyordur. Kaldı ki, pek çok modernist (özellikle de Nietzsche ve Yeats) yaşadığımız olumsuzlukların tekrarının kaçınılmaz olduğunu düşünür.

Peki resmin içindeki mitik öğeler ne anlama geliyordu? Max Raphael, *Guernica*'nın artık iyiden iyiye bilindiği bir dönemde yazdıklarında, resmin mitik sembolizminin oldukça ikircikli olduğunu belirtmiş. Örneğin, boğayı, eril yaşam gücünün, yeniden doğuşun sembolü, hatta faşizmin duygudan yoksun sadizminin sembolü olarak değerlendirmek mümkün ve at da yenilgiye uğratılan faşizmi ya da halkın kendini kurban edişini temsil ediyor olabilir. Raphael, eserdeki göndermelerin yeteri kadar "açık" olmadığını ve "yapıcı eylemler" i kamçılamak yerine "kararsızlık" aşıladığını söylerken Blunt'ı yankılamakta. Resim oldukça

kişisel olmanın yanında, "içsel takıntılar"la dolu (sanki Dali yapmışçasına!). O yüzden, "gerçek bir dünyada yaşanan gerçek olaylara uyum göstermeyi başaramıyor". Buradaki "gerçek" olay, daha çok bir siyasi partinin eylemlerini çağrıştırmakta ve bu "gerçek" de diğer tüm olası algıları bastırmaya eğilimli. Christopher Green, psikanalizin mitin evrenselliğini savunduğunu da hatırlatarak, modernite üzerine farklı bir değerlendirmeyle karşımıza çıkıyor. Ona göre, resmin sıradanmış gibi görünen sembolizmi, oldukça karmaşık bir evrenselliğe barındırdığı göndermeler aracılığıyla ulaşıyor ve o nedenle de kişisellikten ve takıntılardan çok daha fazlasını içeriyor. Istırap içindeki kadınlar Hz. İsa'nın çarmıha geriliş sahnelerini; boğa, Minotauros'u çağrıştırmakta ve at da İspanyol mitlerinde görülen boğa arenalarındaki kurban ayinlerini anımsatmakta. Elbette, bu değerlendirmeler tartışmaya açık. Bu doğrultuda dönüp dolaşıp aynı ölçüde mitik, neoklasik ve evrensellikle yoğrulmuş ve en az *Guernica* kadar deneysel bir eser olan *Ulysses*'ten giriş bölümünde yapmış olduğum alıntıya dair değerlendirmelere varıyoruz.

Picasso'nun bu resmi, modernist sanat anlayışıyla gerçekçi sanat arasındaki alan çatışmasını ve deneysel bir eserin siyasi talepler barındırmasına dair çelişkili yaklaşımları çok iyi örnekliyor. Dengeler ise çoğu zaman –aslında her zaman– mevcut siyasi ortama göre değişecektir. *Guernica*'nın önemini belirlerken fotoğrafların ve medyada çıkan haberlerin yardımını da göz ardı edemeyiz, ancak sanata daha geniş bir açıdan baktığımızda, özellikle de neoklasik öğeleriyle, evrenselliğiyle, geniş kapsamlı örnekler sunan, hümanist bir duruşla ahlaki ve siyasi değerler

talep eden, içerdiği mitler ve semboller aracılığıyla farklı dinsel ve siyasi yapıları görmemizi sağlayarak kültürleri biraraya getiren modern sanata karşı sonsuz ve derin bir minnet duymamak mümkün değil. Üstelik, modern sanat bunu yaparken insan davranışıyla çatışan ve ona meydan okuyan çok daha derin bir şeyleri de açığa çıkarıyor. İşte, *Guernica*'yı bir başyapıt yapan ve zamanın ötesine taşıyan şey de tam olarak bu. Bizim için önemli olan, büyük modernist sanat eserlerinin ölümsüzlüğü ve farklı siyasal şartlar altında bile (ve Raphael'in marksizminin artık fazla bir şey ifade etmediği bir dünyada dahi) anlamlarını koruyabilmeleri olmalı.

Şüphesiz, insanın aklına ister istemez şu soru geliyor: Peki siyaset mi kültürü, yoksa kültür mü siyaseti kapsar? Benim inancıma göre, çoğu modernisti etkisi altına almış çoğulcu Avrupa kültürü (sevilen kadim hikâyeler de dahil) bir yana, her ulusun kendi kültürü, her tür siyasi yönelime (en kötüsünün bile bertaraf edilebileceğine inancımız her zaman tam olmalı) kesinlikle üstün gelmelidir; bunun tersi düşünülemez. Günümüz kültürü ve çelişkileri adına modernizmi esas kılan, onun geniş çaplı ve kapsayıcı anlayışıdır. Modernizm her ne kadar güncel sorunlara eğiliyor olsa da tarihten ders almayı unutmamalı ve kendinden önce gelen sanatsal bilgeliği de göz ardı etmemelidir.

EK BİLGİ

Ek olarak aşağıdaki kaynaklar önerilir.

I. Bölüm: Modernist Eser

Ulysses'in siyasi yönlerine dair ek olarak bkz. Andrew Gibson, *Joyce's Revenge: History, Politics and Aesthetics in Ulysses* (Oxford: Oxford University Press, 2002). Erken dönem modernist kültür ve popüler kültür arasındaki ilişki için bkz. JeffreyWeiss, *The Popular Culture of Modern Art* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1994). Picasso'nun tarzındaki dönüşümler ve daha fazlası için bkz. Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning* (Londra: Phaidon, 2002). Léger'nin resim sanatındaki gelişimi için bkz. Christopher Green, *Léger and the Avant Garde* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1976). Sanatta görülen yeni yöntemlerin incelemesi için bkz. Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900–1916* (Oxford: Clarendon Press, 1994).

II. Bölüm: Modernist Akımlar ve Kültürel Gelenek

Picasso ve Matisse üzerine bkz. Elizabeth Cowling vd. (ed.), Matisse/Picasso, sergi katalogu (Londra: Tate Publishing, 2002).

Diaghilev üzerine bkz. Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (New York ve Oxford: Oxford University Press, 1989) ve Lynn Garafola ve Nancy Van Norman Baier (ed.), *The Ballet Russe and Its World* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999). Kübizmin gelişimi için bkz. William Rubin (ed.), *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, sergi katalogu (New York: Museum of Modern Art, 1989).

Kandinsky'nin "Kompozisyonlar"ı üzerine bkz. Magdalena Dabrowski, *Kandinsky Compositions* (New York: Museum of Modern Art, 1995). Ayrıca Hartwig Fischer ve Sean Rainbird (ed.), *Kandinsky: The Path to Abstraction*, sergi katalogu (Londra: Tate Publishing, 2006).

Bauhaus üzerine bkz. belge ve resimler içeren Hans Wingler, *The Bauhaus* (Cambridgc, Mass., ve Londra: Massachusetts Institute of Technology Press, 1978). Amerika'da Duchamp ve Picabia üzerine bkz. Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant Garde* (New York: Abbeville Press, 1991) ve Calvin Tomkins, *Duchamp* (Londra: Chatto and Windus, 1997). Savaş sonrası dönem neoklasisizmde görülen muhafazakâr yönler üzerine bkz. Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant Garde and the First World War, 1914–1925* (Londra: Thames and Hudson, 1989). İlkel olana dair modernist yaklaşımlar üzerine bkz. William Rubin (ed.), *Primitivism in Twentieth Century Art*, 2 cilt (New York: Museum of Modern Art, 1984). Ayrıca Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (Cambridge, Mass., ve Londra: Harvard University Press, 1986; ilk baskı 1938); Marianne Torgovnik, *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives* (Chicago ve Londra: Chicago University Press, 1990); ve J. Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1991).

Amerika'da modern müziğin gelişimi üzerine bkz. Carol J. Oja, *Making Music Modern* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2000). Modernist müziğin öncülleriyle ilişkisi üze-

rine bkz. Joseph N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990). *Çorak Ülke*'ye ilham kaynağı olmuş eserlerin değerini görmek için bkz. Lawrence Rainey (ed.), *The Annotated Waste Land, with Eliot's Contemporary Prose*, 2. baskı (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2006) ve *Çorak Ülke*'nin yapısına dair bkz. aynı yazarın *Revisiting The Waste Land* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2005). Bir ateist olarak Freud üzerine bkz. Peter Gay, *A Godless Jew: Freud's Atheism and the Making of Psychoanalysis* (New Haven: Yale University Press, 1987).

III. Bölüm: Modernist Sanatçı

Almanya'da modernist edebiyat üzerine bkz. J. P. Stern, *The Dear Purchase: A Theme in German Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Ronald Taylor, *Literature and Society in Germany 1915–1945* (Brighton: Harvester, 1980); David Midgley, *Writing Weimar: Critical Realism in German Literature 1916–1933* (Oxford: Oxford University Press, 2000); Wolf Lepennies, *The Seduction of Culture in German History* (New Jersey: Princeton University Press, 2006).

Gerçeküstücülüğün seksüel açılımları üzerine bkz. Jennifer Mundy (ed.), *Surrealism: Desire Unbound*, sergi katalogu (Londra: Tate Publishing, 2001). Şiirde mantıkdışı gelenek üzerine bkz. Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (New Jersey: Princeton University Press, 1981). Dada etkileri üzerine bkz. Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (New Jersey: Princeton University Press, 1981). İngiltere'de gerçeküstücülük üzerine bkz. Michel Remy, *Surrealism in Britain* (Aldershot: Ashgate, 1999). Gerçeküstücü akımın tarihçesi üzerine bkz. Gerard Duruzoi, çev. Alison Anderson,

History of the Surrealist Movement (Chicago ve Londra: Chicago University Press, 2002).

IV. Bölüm: Modernizm ve Siyaset

Batı marksizmi araştırmaları için bkz. J. G. Merquior'un aynı adlı cildi (Londra: Fontana, 1986) ve marksizm ve modernizm arasındaki etkileşim üzerine bir çalışma için bkz. Eugene Lunn, *Marxism and Modernism* (Londra: Verso, 1985). Britanyalı yazarların siyasi tepkileri üzerine bkz. Valentine Cunningham, *British Writers of the Thirties* (Oxford: Oxford University Press, 1988). Modernist devrimin Rus sanatına etkileri için bkz. Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, gözden geçirilmiş baskı (Londra: Thames and Hudson, 1986). Ayrıca bkz. Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, çev. Robert Chandler (Londra: Collins Harvill, 1991), 1'den 3'e kadar olan bölümlerde. Popüler kültür karşısında gösterilen modernist tepkiler üzerine bkz. Noel Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (Oxford: Oxford University Press, 1998). Modernizmin devamlılık gösteren sosyalist bir gelişim çizgisi oturtamamasına dair bkz. T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999). Kadınların oluşturduğu sosyal gruplar üzerine ilk araştırmalardan biri için bkz. Georgina Taylor, *H. D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913–1946* (Oxford: Oxford University Press, 2001). Gerçekçi sanat geleneğinin tüm dönemlerde taşıdığı önem ve devamlılığı üzerine bkz. Brendan Prendeville, *Realism in Twentieth Century Painting* (Londra: Thames and Hudson, 2000).

İlgi çekebilecek diğer çalışmalar: David Peter Corbett, *Modernism and English Art* (Manchester: Manchester University

Press, 1997) ve Lisa Tickner, *Modern Life and Modern Subjects* (New Haven: Yale University Press, 2000). Soyut sanat üzerine bkz. John Golding, *Painting and the Absolute* (Londra: Thames and Hudson, 2000). 20. yüzyıl müziği üzerine bkz. Alex Ross, *The Rest is Noise* (Londra: Fourth Estate, 2008), Glenn Watkins, *Pyramids at the Louvre: Music, Culture and Collage from Stravinsky to the Postmodernists* (Cambridge, Mass., ve Londra: Harvard University Press, 1994), ve Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 4. cilt, *The Early Twentieth Century* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2005). Stephanie Barron (ed.), *'Degenerate Art': The Fate of the Avant Garde in Germany*, sergi katalogu (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991). Ve bu dönemde Almanya'da müziğin durumu için bkz. Michael Kater, *Composers of the Nazi Era* (New York ve Oxford: Oxford University Press, 2000).

KÜLTÜR KİTAPLIĞI

1- **SOKRATES**, Louis-André Dorion, Mart 2005
2- **NAPOLÉON**, Thierry Lentz, Mart 2005
3- **BİLİM-KURGU**, Jacques Baudou, Mart 2005
4- **ANADOLU UYGARLIKLARI**, Marc Desti, Nisan 2005
5- **PSİKANALİZ**, Daniel Lagache, Nisan 2005
6- **SOSYAL BİLİMLER**, Dominique Desjeux, Nisan 2005
7- **HİTİTLER**, Isabelle Klock-Fontanille, Mayıs 2005
8- **SOSYAL PSİKOLOJİ**, Jean Maisonneuve, Mayıs 2005
9- **YUNAN MİTOLOJİSİ**, Pierre Grimal, Mayıs 2005
10- **EMPRESYONİZM**, Marina Ferretti Bocquillon, Haziran 2005
11- **MEZHEPLER**, Nathalie Luca, Haziran 2005
12- **ŞARABIN TARİHİ**, Jean-François Gautier, Haziran 2005
13- **FELSEFE AKIMLARI**, Dominique Folscheid, Temmuz 2005
14- **JEAN-PAUL SARTRE**, Annie Cohen-Solal, Temmuz 2005
15- **HAÇLILAR**, Cécile Morrisson, Temmuz 2005
16- **İNGİLİZ EDEBİYATI**, Jean Raimond, Ağustos 2005
17- **ÜNİVERSİTELERİN TARİHİ**, C. Charle & J. Verger, Ağustos 2005
18- **CAZ**, Lucien Malson & Christian Bellest, Ağustos 2005
19- **TAPINAK ŞÖVALYELERİ**, Régine Pernoud, Eylül 2005
20- **ÇAĞDAŞ SANAT**, Anne Cauquelin, Eylül 2005
21- **BİLİM TARİHİ**, Pascal Acot, Eylül 2005
22- **DİNLER**, Paul Poupard, Ekim 2005
23- **ANTROPOLOJİ**, Marc Augé & Jean-Paul Colleyn, Ekim 2005
24- **KAPİTALİZM**, Claude Jessua, Ekim 2005
25- **BLUES**, Gérard Herzhaft, Kasım 2005
26- **NIETZSCHE**, Jean Granier, Kasım 2005
27- **JEOPOLİTİK**, Alexandre Defay, Kasım 2005
28- **RUS EDEBİYATI**, Jean Bonamour, Mart 2006
29- **BİLİM FELSEFESİ**, Dominique Lecourt, Mart 2006
30- **BUDACILIK**, Henri Arvon, Mart 2006
31- **BABİL**, Béatrice André-Salvini, Nisan 2006
32- **FANTASTİK EDEBİYAT**, Jean-Luc Steinmetz, Nisan 2006
33- **ANKSİYETE VE KAYGI**, André Le Gall, Nisan 2006
34- **ÇOCUK PSİKOLOJİSİ**, Olivier Houdé, Mayıs 2006

35- **SCHOPENHAUER**, Edouard Sans, Mayıs 2006
36- **ANTİK MISIR**, Sophie Desplancques, Mayıs 2006
37- **VİKİNGLER**, Pierre Bauduin, Haziran 2006
38- **VAROLUŞÇULUK**, Jacques Colette, Haziran 2006
39- **SANAT TARİHİ**, Xavier Barral I Altet, Haziran 2006
40- **ROMA İMPARATORLUĞU**, Patrick Le Roux, Temmuz 2006
41- **KIERKEGAARD**, Olivier Cauly, Temmuz 2006
42- **ALMAN EDEBİYATI**, Jean-Louis Bandet, Temmuz 2006
43- **MAYALAR**, Paul Gendrop, Ağustos 2006
44- **MİMARLIK TARİHİ**, Gérard Monnier, Ağustos 2006
45- **DİYABET**, Jean & Charles Darnaud, Ağustos 2006
46- **AVRUPA BİRLİĞİ**, Jean-Luc Mathieu, Eylül 2006
47- **DİLBİLİM**, Jean Perrot, Eylül 2006
48- **AZTEKLER**, Jacques Soustelle, Eylül 2006
49- **DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**, David Hopkins, Kasım 2006
50- **KÜRESELLEŞME**, Manfred B. Steger, Kasım 2006
51- **HAYVAN HAKLARI**, David DeGrazia, Kasım 2006
52- **HIRİSTİYANLIK**, Linda Woodhead, Aralık 2006
53- **GAZETECİLİK**, Ian Hargreaves, Aralık 2006
54- **EVRİM**, Brian & Deborah Charlesworth, Aralık 2006
55- **İSPANYA İÇ SAVAŞI**, Pierre Vilar, Ocak 2007
56- **YARATICILIK**, Michel-Louis Rouquette, Ocak 2007
57- **FELSEFENİN DOĞUŞU**, Giorgio Colli, Ocak 2007
58- **ANTİK FELSEFE**, Jean-Paul Dumont, Şubat 2007
59- **İNKALAR**, Henri Favre, Şubat 2007
60- **YAZIN KURAMI**, Jonathan Culler, Şubat 2007
61- **SOSYAL VE KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ**, Monaghan & Just, Nisan 2007
62- **SPINOZA**, Roger Scruton, Nisan 2007
63- **TANGO**, Remi Hess, Nisan 2007
64- **İTALYAN EDEBİYATI**, Christian Bec & François Livi, Mayıs 2007
65- **DARWIN VE DARWINCİLİK**, Patrick Tort, Mayıs 2007
66- **SİYONİZM**, Ilan Greilsammer, Mayıs 2007
67- **FOBİLER**, Paul Denis, Ağustos 2007
68- **KLASİK SANAT**, Mary Beard & John Henderson, Ağustos 2007
69- **PLATON VE AKADEMİA**, Jean Brun, Ağustos 2007
70- **HABERMAS**, James Gordon Finlayson, Eylül 2007

71- **FREUD**, Roland Jaccard, Eylül 2007
72- **KAFKA**, Ritchie Robertson, Eylül 2007
73- **FENOMENOLOJİ**, Jean-François Lyotard, Ekim 2007
74- **EROTİZM**, Roger Dadoun, Ekim 2007
75- **TARİH**, John H. Arnold, Ekim 2007
76- **HOMEROS**, Jacqueline de Romilly, Aralık 2007
77- **ARİSTOTELES VE LİSE**, Jean Brun, Aralık 2007
78- **ANARŞİZM**, Colin Ward, Aralık 2007
79- **BİZANS TARİHİ**, Jean-Claude Cheynet, Mart 2008
80- **BARTHES**, Jonathan Culler, Haziran 2008
81- **ŞİZOFRENİ**, Marc-Louis Bourgeois, Haziran 2008
82- **İSLAM**, Dominique Sourdel, Eylül 2008
83- **SANAT KURAMI**, Cynthia Freeland, Eylül 2008
84- **PLATON**, Jean-François Mattéi, Eylül 2008
85- **FEMİNİZM**, Margaret Walters, Ocak 2009
86- **DESCARTES**, Tom Sorell, Ocak 2009
87- **KELTLER**, Venceslas Kruta, Ocak 2009
88- **MAX WEBER**, Laurent Fleury, Temmuz 2009
89- **RETORİK**, Michel Meyer, Temmuz 2009
90- **DEVLET**, Renaud Denoix de Saint Marc, Temmuz 2009
91- **SALSA VE LATİN CAZ**, Isabelle Leymarie, Ocak 2010
92- **FOUCAULT**, Gary Gutting, Ocak 2010
93- **İNSAN HAKLARI**, Andrew Clapham, Ocak 2010
94- **POETİKA**, Michel Jarrety, Mayıs 2010
95- **RUS DEVRİMİ**, S. A. Smith, Mayıs 2010
96- **FOTOĞRAF**, Roger Bellone, Mayıs 2010
97- **GALILEO**, Georges Minois, Ağustos 2010
98- **EPİSTEMOLOJİ**, Hervé Barreau, Ağustos 2010
99- **KEYNES VE KEYNESÇİLİK**, Pierre Delfaud, Ağustos 2010
100- **HEGEL VE HEGELCİLİK**, Jean-François Kervégan, Mart 2011
101- **ERGEN DEPRESYONU**, Henri Chabrol, Mart 2011
102- **MODA**, Dominique Waquet & Marion Laporte, Mart 2011
103- **LOCKE**, John Dunn, Ağustos 2011
104- **KÜRESEL ISINMA**, Mark Maslin, Ağustos 2011
105- **BAROK**, Victor-Lucien Tapié, Ağustos 2011
106- **BHAGAVADGITA**, Anonim, Eylül 2011

107- **HİNDUİZM**, Korhan Kaya, Eylül 2011
108- **İKTİSAT**, Partha Dasgupta, Eylül 2011
109- **SHAKESPEARE**, Germaine Greer, Aralık 2011
110- **SENFONİ**, Rémi Jacobs, Aralık 2011
111- **HUKUK FELSEFESİ**, Michel Troper, Aralık 2011
112- **RAMAYANA**, Anonim, Ocak 2012
113- **DEMOKRASİ**, Bernard Crick, Mart 2012
114- **FRANKFURT OKULU**, Paul-Laurent Assoun, Mart 2012
115- **KİTABIN TARİHİ**, Albert Labarre, Mart 2012
116- **MİT**, Robert A. Segal, Haziran 2012
117- **MODERN ÇİN**, Rana Mitter, Haziran 2012
118- **DÜŞLER**, J. Allan Hobson, Haziran 2012
119- **RÖNESANS**, Jerry Brotton, Kasım 2012
120- **PARANOYA**, Sophie de Mijolla-Mellor, Kasım 2012
121- **KITA FELSEFESİ**, Simon Critchley, Kasım 2012
122- **İDEOLOJİ**, Michael Freeden, Aralık 2012
123- **RÖNESANS SANATI**, Geraldine A. Johnson, Aralık 2012
124- **SOĞUK SAVAŞ**, Robert J. McMahon, Mart 2013
125- **MARX**, Peter Singer, Mart 2013
126- **POSTYAPISALCILIK**, Catherine Belsey, Mart 2013
127- **YUNAN SANATI**, Jean-Jacques Maffre, Haziran 2013
128- **MATEMATİK**, Timothy Gowers, Haziran 2013
129- **PSİKİYATRİ TARİHİ**, Jacques Hochmann, Haziran 2013
130- **ORTAÇAĞ FELSEFESİ**, Alain de Libéra, Ağustos 2013
131- **TASARIM**, John Heskett, Ağustos 2013
132- **TRAJEDİ**, Adrian Poole, Ekim 2013